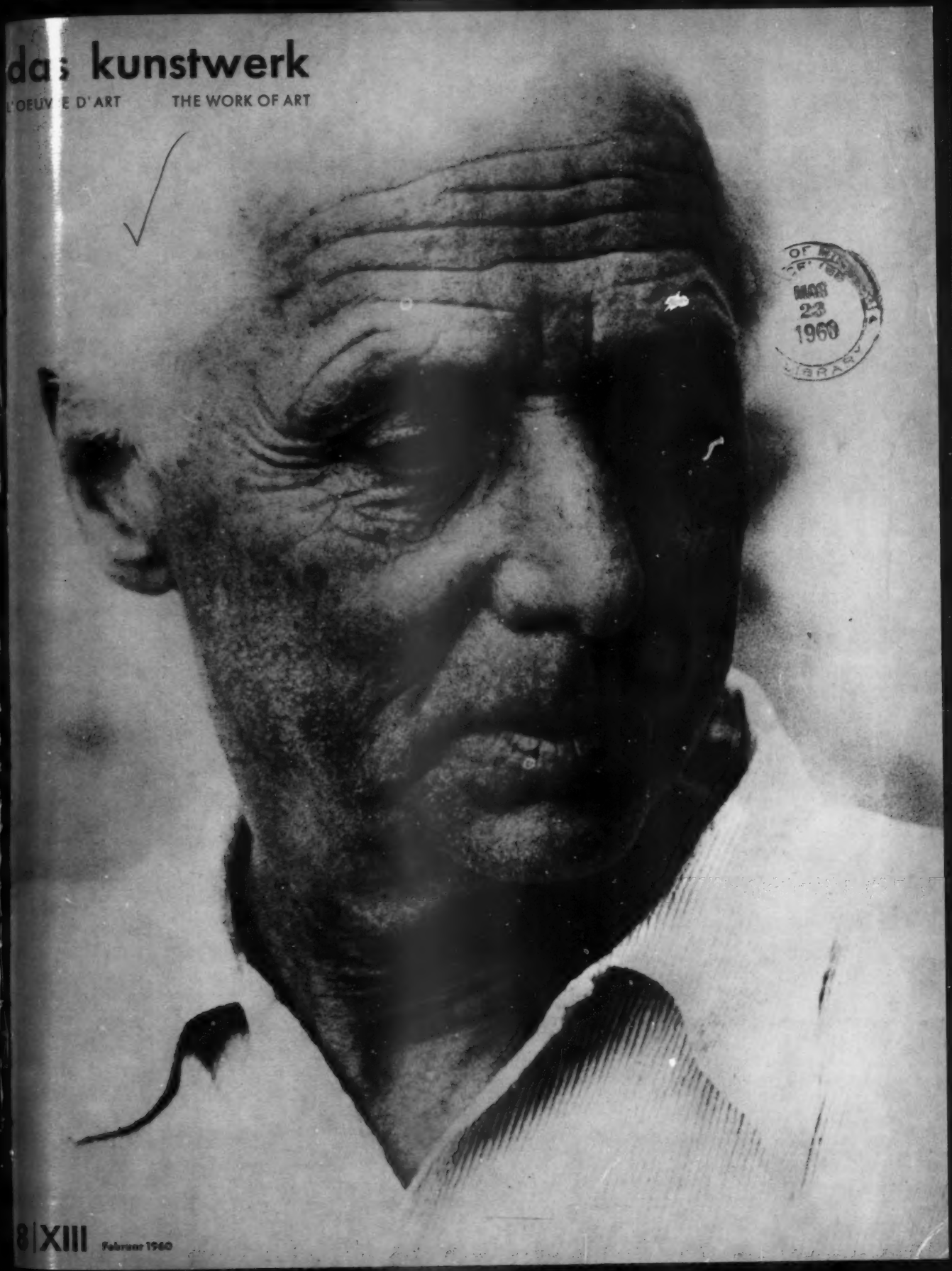
das kunstwerk

L'OEUVRE D'ART THE WORK OF ART



MAR 23 1960 LIBRARY

8|XIII Februar 1960

la biennale

di venezia

ARTE — CINEMA — MUSICA — TEATRO

Rivista dell'Ente Autonomo

„La Biennale di Venezia"

UMBRO APOLLONIO, Direttore
WLADIMIRO DORIGO, Redattore Capo

SOMMARIO DEL N. 35 — Aprile—Giugno 1959

GIULIO CARLO ARGAN
Materia, tecnica e storia nello Informale

JUPP ERNST
La „Soglia Maya"

VERA PINTARIC HORVAT
Pittura jugoslava d'oggi

UMBRO APOLLONIO
Dei valori nelle tendenze

HEINZ KLAUS METZGER
La musica elettronica: a proposito di una situazione

CESARE MOLINARI
Note sull'archeologia nel teatro moderno

CARLOS MARIA STAEHLIN
Situazione del film per ragazzi

Osservatorio

Quattro numero l'anno con numerose illustrazioni in nero a colori — Un numero L. 600 (estero L. 750)

Abbonamento annuo L. 2.000 (estero L. 3.000)

Direzione, Redazione, Amministrazione: Ca' Giustinian, Venezia

c.c. p. 9/23566

Rollei

MAN SIEHT · WAS MAN HAT

So lebensecht wie unser Bild sieht man auf der neuen superhellen Einstellscheibe der ROLLEIFLEX alles, was man fotografieren möchte. Mit der ROLLEI gibt es kein Fotoproblem, kein Suchen nach der Schärfe, kein Rätseln um den Bildausschnitt. Stets hat man das künftige Bild vor sich, randhell, klar und farbig, in voller Größe und Schärfe, so wie es werden soll – man sieht, was man hat.

ROLLEIFLEX · T · 444.–

6X6

ROLLEI-Kameras gibt es schon ab DM 338,–. Jeder Fotofachhändler zeigt aber auch gern die Spitzenmodelle: ROLLEIFLEX 3,5 F · 2,8 E 2 und TELE-ROLLEIFLEX.

FRANKE & HEIDECKE · BRAUNSCHWEIG

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 8/XIII
Februar 1960

INHALT

Heinz Spielmann:	Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers	3
Franz Roh:	Hundert Jahre belgische Kunst	19
Pierre Restany:	Die 8. internationale Ausstellung der Surrealisten	33
	Franz Roh zum 70. Geburtstag	34
	Ausstellungen	35
	Bücher	38
	Notizbuch der Redaktion	40
Farbtafeln:	Max Ernst, Der Heuschrecken Lied an den Mond, 1953	
	René Magritte, Der Therapeut, 1937	
Umschlag:	Max Ernst, Porträtfoto von Helmut Hahn	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers

HEINZ SPIELMANN

„Noch leben wir unter der Herrschaft der Logik — aber sie läuft in einem Käfig auf und ab, aus dem es immer schwerer wird, sie herauszubekommen. Unter der Flagge des Fortschritts, unter dem Vorwand der Zivilisation, ist es gelungen, aus dem Geist alles zu verbannen, was mit Recht oder Unrecht als Aberglaube oder Hirngespinst verurteilt werden kann. — Aber endlich, gestützt auf die Entdeckungen Freuds, zeichnet sich eine Strömung ab, in deren Schutz der Menschenforscher seine Untersuchungen wird fortführen können, wobei er nicht mehr ausschließlich an die bloße Wirklichkeit gebunden sein wird. — Mit voller Berechtigung hat Freud sich kritisch dem Traum zugewandt." Mit diesen Worten leitete André Breton 1924 sein erstes surrealistisches Manifest ein, in dem neue Möglichkeiten der Herstellung von Bildern und Texten gefordert und beschrieben wurden: Die optische und textliche Fixierung des Unbewußten, Halluzinativen, der Vision, mit Hilfe eines rein passiven Mechanismus, der „écriture automatique", der man sich innerhalb seiner jeweiligen Materie — Literatur, Malerei, Plastik — überlassen solle. Mit unüberhörbar polemischen Akzent hat Max Ernst diese Methode zehn Jahre später so beschrieben: „Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionierenden Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des „Autors" im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede „aktive" Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte."

Man kann weder dieses Programm noch die surrealistische Malerei beurteilen, ohne auf deren Vorgeschichte einzugehen, die „Dada-Bewegung" während des 1. Weltkrieges, deren Mitglieder dieselben Akteure waren, die später den Surrealismus proklamierten. Ziel „Dadas" war der Schock um jeden Preis, der Schock durch die Vereinigung nicht zusammengehöriger Realitätsebenen, der Schock durch inhaltlich provozierende Texte, der Schock durch akustische Kunstgriffe. Lautréamonts „zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch" wurde das Schulbeispiel par excellence für die gewählte Methode, deren Ziel zugleich moralischer wie ästhetischer Natur war: der Protest gegen die politischen und gesellschaftlichen Formen des Bürgertums und die bewußte, satirische Verspottung eines idealisierten Kunstbetriebs. Dieses Ziel mag inzwischen ein bloß historisches Interesse beanspruchen oder so aktuell sein wie vor 40 Jahren — entscheidend ist, daß mit den Methoden „Dadas" eine neue Bewußtheit des ästhetischen Produktionsprozesses und eine neue Methode der Produktionspraxis erreicht wurden: Die Methode des Schocks als ästhetischem Selbstzweck. Ohne Zweifel hatten Baudelaire und der „Dandysmus" hier vorgearbeitet, aber wirklichen Ernst mit dem Schock als alleinigem ästhetischen Prinzip machte erst „Dada".

Die Evolution von einem naiveren zu einem bewußteren Zustand kann nur in einer Richtung verlaufen, in Richtung auf Erweiterung der Bewußtseinsgrenzen; eine rückläufige Bewegung gibt es hier nicht. Der Forderung der Surrealisten nach „Unbewußtheit" der künstlerischen Produktion, nach einem rein mechanischen Vorgehen konnte deshalb eine lediglich theoretische Bedeutung zukommen, und selbst eine konsequente theoretische Rechtfertigung war bei diesem Ziel ein Widerspruch in sich. Es scheint, daß dieser Widerspruch das eigentliche Kennzeichen des Surrealismus ist. Man achte auf Termini wie „Entdeckungen", „mit Nachdruck bestehen auf . . .", „kritisch", „mit sachlichen Mitteln" in den wenigen zitierten Sätzen, um die Heterogenität der Forderung und ihrer sprachlichen Formulierung sofort zu bemerken. Das Ergebnis der Arbeit nach diesen Prinzipien, die Texte Aragons und Bretons, die Bilder Max Ernst's und Dalis, die Plastiken des frühen Giacometti und Arps, die nach jahrelangem Studium der Freud'schen Thesen, 3

philosophischer Texte, von Literatur und Kunstgeschichte entstanden — dieses Ergebnis ist alles andere als unbewußt. Wenn irgendeine Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts nicht unbewußt entstand, wenn sie vor Beginn der Arbeit ihre Ziele bereits kannte, dann der Surrealismus. Die Übereinstimmung von surrealistischen Texten, Bildern und Plastiken mit Freud'schen Thesen beweist nicht deren Richtigkeit, sondern lediglich deren bewußte Anwendung.
Baumeister, dessen Strandbilder selbst gewisse surrealistische Züge tragen, hat in seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst" darauf verwiesen, daß ursprüngliche Absicht und endgültiges Ergebnis eines künstlerischen Prozesses nicht identisch und um so mehr voneinander verschieden seien, je mehr der Grad an Produktivität zunähme. Diese Beobachtung deckt sich voll mit den Ergebnissen der modernen Ästhetik, die ebenfalls den Grad der Produktivität am Ausmaß der „Innovation" des Produktionsprozesses mißt. Auf den Surrealismus angewandt heißt das, je mehr ein surrealistischer Text oder ein surrealistisches Bild von der vorgefaßten theoretischen Vorstellung abweichen, um so höher ist ihr ästhetischer Rang. Umgekehrt: je mehr ein surrealistisches Bild den vorgefaßten konstruierten Vorstellungen entspricht, um so geringer ist seine ästhetische Bedeutung, um so größer sein Bestandteil an Kitsch. Für den ersten Fall mögen die Arbeiten von Max Ernst, für die letzteren die Produkte Dalis als Beispiel dienen. Die Kritik der surrealistischen Theorie bedeutet also keineswegs eine negative Beurteilung aller surrealistischen Kunst, sie verweist lediglich auf die Spannung zwischen Ziel, Methode und Ergebnis einer künstlerischen Tätigkeit unter dauernder Kontrolle des Bewußtseins, die Gottfried Benn „Artistik" nannte und zu deren Bewältigung er ein „Gehirn mit Eckzähnen" forderte. „Artistik" nannte er die Fähigkeit, troz dauernder Reflexion Kunst zu erzeugen, wobei „. . . die Delikatesse in allen fünf Kunstsinnen, die Finger für Nuancen, die psychologische Morbidität, der Ernst der Mise en scène, dieser Pariser Ernst par excellence . . ." eine unabdingbare Voraussetzung sei. Untersucht man die dem ersten surrealistischen Manifest nachfolgenden Bilder von Max Ernst, so findet man Montage-Techniken, und Kombinatorik, Charme und Phantastik, Schockwirkungen und Provokationen, Protest und Raffinesse, subtilen Geschmack und technische Perfektion, alles Kennzeichen bewußter Tätigkeit — aber man findet wenig „Unbewußtes" und ein völliges Fehlen von „écriture automatique". Kurz: auch in den realisierten Bildern widersprechen die Ergebnisse den Forderungen im Manifest.

•

Höhepunkte dieser rein artistischen Phase im Werk von Ernst sind die Jahre 1921 bis 1925; ein Jahr später setzt eine neue Entwicklung ein, die zwar durch eine neue Technik ermöglicht ist, aber nicht darauf beschränkt bleibt. In einem Essay berichtet er darüber, daß eine Notiz Leonardos über die Szenerien, die man in einem Klecks entdecken könne, ihn lebhaft an Vorstellungen erinnert habe, die er während seiner Kindheit entwickelt hätte. Damals seien in seiner Phantasie aus der imitierten Mahagonitäfelung seines Bettes ebenfalls Bilder, Figuren, Szenen, entstanden. Die Lektüre Leonardos und die Erinnerung hat ihn zu neuen Techniken geführt, die er „frottage" (Durchschreibung) nennt. Sie wurde zunächst so ausgeführt, daß Papier über Holz und andere Materialien gelegt und mit Graphit eingerieben wurden; später kamen dazu Siebe, Bleche, Stoffe, durch die Ölfarbe strukturell unterteilt wurde. In jedem Fall entstanden zufällige Strukturen und Modulationen, die Ernst als „natürliches" Stimulanz benutzte. Wenn auch das Gesamtergebnis bei diesem Verfahren bewußt herbeigeführt wird, so bilden sich doch Einzelformen, die der Kontrolle entzogen sind. Man könnte den Vorgang geradezu so interpretieren, daß hier mit Hilfe der Technik jene „écriture automatique" künstlich ermöglicht wurde, die mit der postulierten Methode unrealisierbar bleiben mußte.
Ergebnisse des neuen Verfahrens sind Bilder wie „Vision des bewegungslosen Vaters", „Die Horde", „Wald und Sonne" und vor allem die graphische Reihe „Histoire Naturelle". In ihnen ändert sich auch der Charakter der „Bildgegenstände"; an die Stelle von Fragmenten der mechanischen Welt tritt die Assoziation an Organisches, an Pflanzen, an kristalline Strukturen, an Landschaften, kurz: an „Natur". Teile dieser Bilder lassen sich auf Anregungen der realen Außenwelt zurückführen, andere sind lediglich durch Auswirkungen raffinierter technischer Methoden entstanden, die Ernst in der folgenden Zeit noch perfektioniert. Auch hier handelt es sich um „Artistik", aber um eine Artistik, die ihr Ziel nicht vorweg kennt, weil es ihrem Zugriff durch die technischen Mittel entzogen ist. Die Resultate des mechanischen Vorgangs und die intentionierte Wirkung beeinflussen sich gegenseitig.

Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers

HEINZ SPIELMANN

„Noch leben wir unter der Herrschaft der Logik — aber sie läuft in einem Käfig auf und ab, aus dem es immer schwerer wird, sie herauszubekommen. Unter der Flagge des Fortschritts, unter dem Vorwand der Zivilisation, ist es gelungen, aus dem Geist alles zu verbannen, was mit Recht oder Unrecht als Aberglaube oder Hirngespinst verurteilt werden kann. — Aber endlich, gestützt auf die Entdeckungen Freuds, zeichnet sich eine Strömung ab, in deren Schutz der Menschenforscher seine Untersuchungen wird fortführen können, wobei er nicht mehr ausschließlich an die bloße Wirklichkeit gebunden sein wird. — Mit voller Berechtigung hat Freud sich kritisch dem Traum zugewandt." Mit diesen Worten leitete André Breton 1924 sein erstes surrealistisches Manifest ein, in dem neue Möglichkeiten der Herstellung von Bildern und Texten gefordert und beschrieben wurden: Die optische und textliche Fixierung des Unbewußten, Halluzinativen, der Vision, mit Hilfe eines rein passiven Mechanismus, der „écriture automatique", der man sich innerhalb seiner jeweiligen Materie — Literatur, Malerei, Plastik — überlassen solle. Mit unüberhörbar polemischen Akzent hat Max Ernst diese Methode zehn Jahre später so beschrieben: „Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionierenden Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des „Autors" im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede „aktive" Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte."

Man kann weder dieses Programm noch die surrealistische Malerei beurteilen, ohne auf deren Vorgeschichte einzugehen, die „Dada-Bewegung" während des 1. Weltkrieges, deren Mitglieder dieselben Akteure waren, die später den Surrealismus proklamierten. Ziel „Dadas" war der Schock um jeden Preis, der Schock durch die Vereinigung nicht zusammengehöriger Realitätsebenen, der Schock durch inhaltlich provozierende Texte, der Schock durch akustische Kunstgriffe. Lautréamonts „zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch" wurde das Schulbeispiel par excellence für die gewählte Methode, deren Ziel zugleich moralischer wie ästhetischer Natur war: der Protest gegen die politischen und gesellschaftlichen Formen des Bürgertums und die bewußte, satirische Verspottung eines idealisierten Kunstbetriebs. Dieses Ziel mag inzwischen ein bloß historisches Interesse beanspruchen oder so aktuell sein wie vor 40 Jahren — entscheidend ist, daß mit den Methoden „Dadas" eine neue Bewußtheit des ästhetischen Produktionsprozesses und eine neue Methode der Produktionspraxis erreicht wurden: Die Methode des Schocks als ästhetischem Selbstzweck. Ohne Zweifel hatten Baudelaire und der „Dandysmus" hier vorgearbeitet, aber wirklichen Ernst mit dem Schock als alleinigem ästhetischen Prinzip machte erst „Dada".

Die Evolution von einem naiveren zu einem bewußteren Zustand kann nur in einer Richtung verlaufen, in Richtung auf Erweiterung der Bewußtseinsgrenzen; eine rückläufige Bewegung gibt es hier nicht. Der Forderung der Surrealisten nach „Unbewußtheit" der künstlerischen Produktion, nach einem rein mechanischen Vorgehen konnte deshalb eine lediglich theoretische Bedeutung zukommen, und selbst eine konsequente theoretische Rechtfertigung war bei diesem Ziel ein Widerspruch in sich. Es scheint, daß dieser Widerspruch das eigentliche Kennzeichen des Surrealismus ist. Man achte auf Termini wie „Entdeckungen", „mit Nachdruck bestehen auf . . .", „kritisch", „mit sachlichen Mitteln" in den wenigen zitierten Sätzen, um die Heterogenität der Forderung und ihrer sprachlichen Formulierung sofort zu bemerken. Das Ergebnis der Arbeit nach diesen Prinzipien, die Texte Aragons und Bretons, die Bilder Max Ernst's und Dalis, die Plastiken des frühen Giacometti und Arps, die nach jahrelangem Studium der Freud'schen Thesen,

philosophischer Texte, von Literatur und Kunstgeschichte entstanden — dieses Ergebnis ist alles andere als unbewußt. Wenn irgendeine Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts nicht unbewußt entstand, wenn sie vor Beginn der Arbeit ihre Ziele bereits kannte, dann der Surrealismus. Die Übereinstimmung von surrealistischen Texten, Bildern und Plastiken mit Freud'schen Thesen beweist nicht deren Richtigkeit, sondern lediglich deren bewußte Anwendung.
Baumeister, dessen Strandbilder selbst gewisse surrealistische Züge tragen, hat in seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst" darauf verwiesen, daß ursprüngliche Absicht und endgültiges Ergebnis eines künstlerischen Prozesses nicht identisch und um so mehr voneinander verschieden seien, je mehr der Grad an Produktivität zunähme. Diese Beobachtung deckt sich voll mit den Ergebnissen der modernen Ästhetik, die ebenfalls den Grad der Produktivität am Ausmaß der „Innovation" des Produktionsprozesses mißt. Auf den Surrealismus angewandt heißt das, je mehr ein surrealistischer Text oder ein surrealistisches Bild von der vorgefaßten theoretischen Vorstellung abweichen, um so höher ist ihr ästhetischer Rang. Umgekehrt: je mehr ein surrealistisches Bild den vorgefaßten konstruierten Vorstellungen entspricht, um so geringer ist seine ästhetische Bedeutung, um so größer sein Bestandteil an Kitsch. Für den ersten Fall mögen die Arbeiten von Max Ernst, für die letzteren die Produkte Dalis als Beispiel dienen. Die Kritik der surrealistischen Theorie bedeutet also keineswegs eine negative Beurteilung aller surrealistischen Kunst, sie verweist lediglich auf die Spannung zwischen Ziel, Methode und Ergebnis einer künstlerischen Tätigkeit unter dauernder Kontrolle des Bewußtseins, die Gottfried Benn „Artistik" nannte und zu deren Bewältigung er ein „Gehirn mit Eckzähnen" forderte. „Artistik" nannte er die Fähigkeit, troz dauernder Reflexion Kunst zu erzeugen, wobei „. . . die Delikatesse in allen fünf Kunstsinnen, die Finger für Nuancen, die psychologische Morbidität, der Ernst der Mise en scène, dieser Pariser Ernst par excellence . . ." eine unabdingbare Voraussetzung sei. Untersucht man die dem ersten surrealistischen Manifest nachfolgenden Bilder von Max Ernst, so findet man Montage-Techniken, und Kombinatorik, Charme und Phantastik, Schockwirkungen und Provokationen, Protest und Raffinesse, subtilen Geschmack und technische Perfektion, alles Kennzeichen bewußter Tätigkeit — aber man findet wenig „Unbewußtes" und ein völliges Fehlen von „écriture automatique". Kurz: auch in den realisierten Bildern widersprechen die Ergebnisse den Forderungen im Manifest.

•

Höhepunkte dieser rein artistischen Phase im Werk von Ernst sind die Jahre 1921 bis 1925; ein Jahr später setzt eine neue Entwicklung ein, die zwar durch eine neue Technik ermöglicht ist, aber nicht darauf beschränkt bleibt. In einem Essay berichtet er darüber, daß eine Notiz Leonardos über die Szenerien, die man in einem Klecks entdecken könne, ihn lebhaft an Vorstellungen erinnert habe, die er während seiner Kindheit entwickelt hätte. Damals seien in seiner Phantasie aus der imitierten Mahagonitäfelung seines Bettes ebenfalls Bilder, Figuren, Szenen, entstanden. Die Lektüre Leonardos und die Erinnerung hat ihn zu neuen Techniken geführt, die er „frottage" (Durchschreibung) nennt. Sie wurde zunächst so ausgeführt, daß Papier über Holz und andere Materialien gelegt und mit Graphit eingerieben wurden; später kamen dazu Siebe, Bleche, Stoffe, durch die Ölfarbe strukturell unterteilt wurde. In jedem Fall entstanden zufällige Strukturen und Modulationen, die Ernst als „natürliches" Stimulanz benutzte. Wenn auch das Gesamtergebnis bei diesem Verfahren bewußt herbeigeführt wird, so bilden sich doch Einzelformen, die der Kontrolle entzogen sind. Man könnte den Vorgang geradezu so interpretieren, daß hier mit Hilfe der Technik jene „écriture automatique" künstlich ermöglicht wurde, die mit der postulierten Methode unrealisierbar bleiben mußte.
Ergebnisse des neuen Verfahrens sind Bilder wie „Vision des bewegungslosen Vaters", „Die Horde", „Wald und Sonne" und vor allem die graphische Reihe „Histoire Naturelle". In ihnen ändert sich auch der Charakter der „Bildgegenstände"; an die Stelle von Fragmenten der mechanischen Welt tritt die Assoziation an Organisches, an Pflanzen, an kristalline Strukturen, an Landschaften, kurz: an „Natur". Teile dieser Bilder lassen sich auf Anregungen der realen Außenwelt zurückführen, andere sind lediglich durch Auswirkungen raffinierter technischer Methoden entstanden, die Ernst in der folgenden Zeit noch perfektioniert. Auch hier handelt es sich um „Artistik", aber um eine Artistik, die ihr Ziel nicht vorweg kennt, weil es ihrem Zugriff durch die technischen Mittel entzogen ist. Die Resultate des mechanischen Vorgangs und die intentionierte Wirkung beeinflussen sich gegenseitig.

Max Ernst
Foto: Helmut Hahn

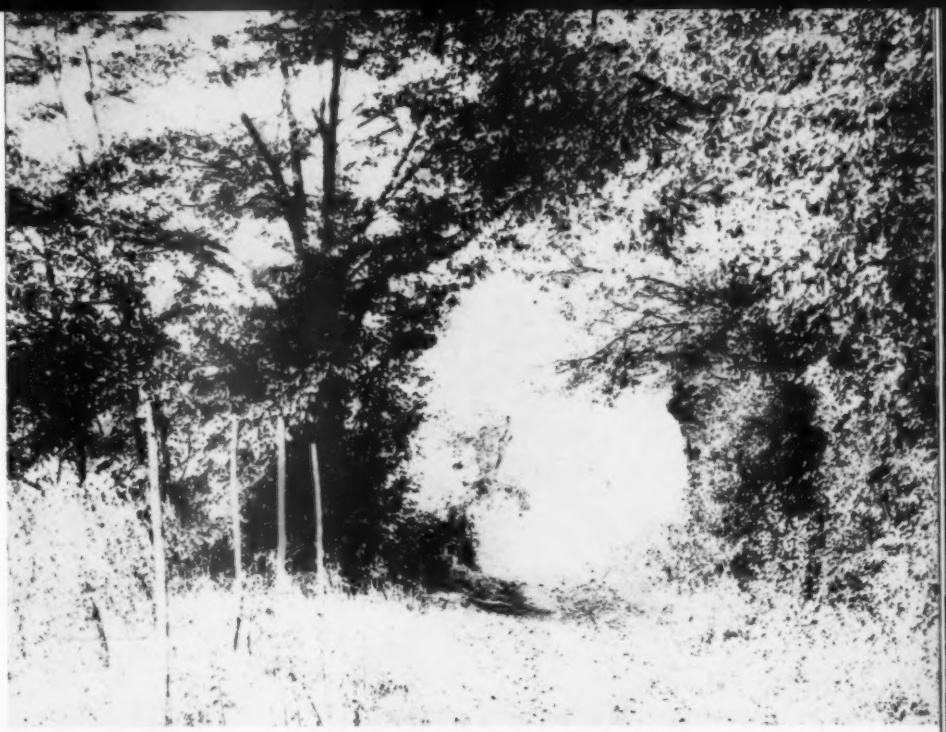
Der Wohnsitz von Max Ernst in der Tourraine
Fotos: Helmut Hahn

„Objets"
Fotos: H.

„Objets" an der Hauswand
Fotos: Helmut Hahn

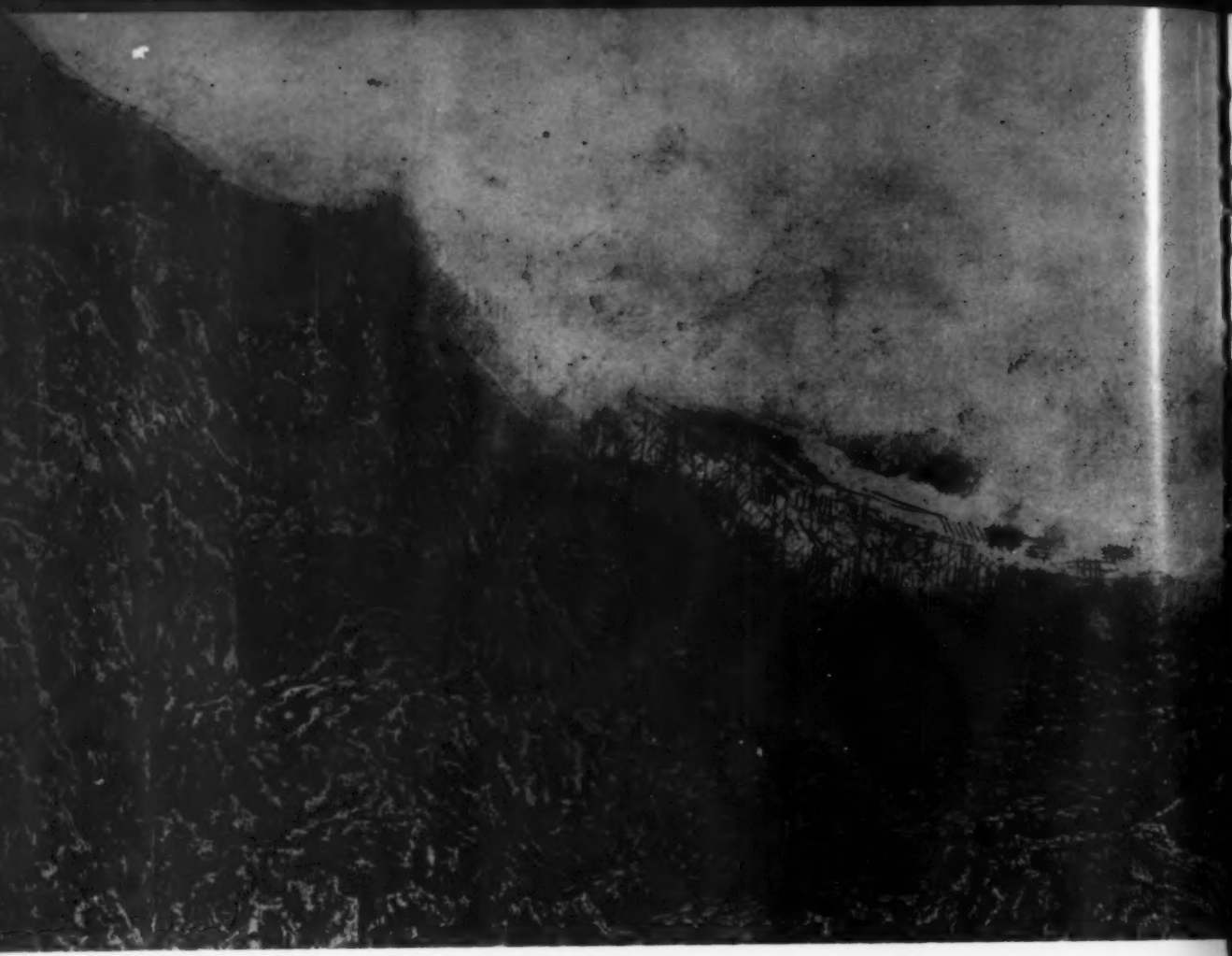
Die wilde Landschaft der Tau der Umge

der Tou der Umge ng des Hauses Ernst
Fotos: Helmut Hahn



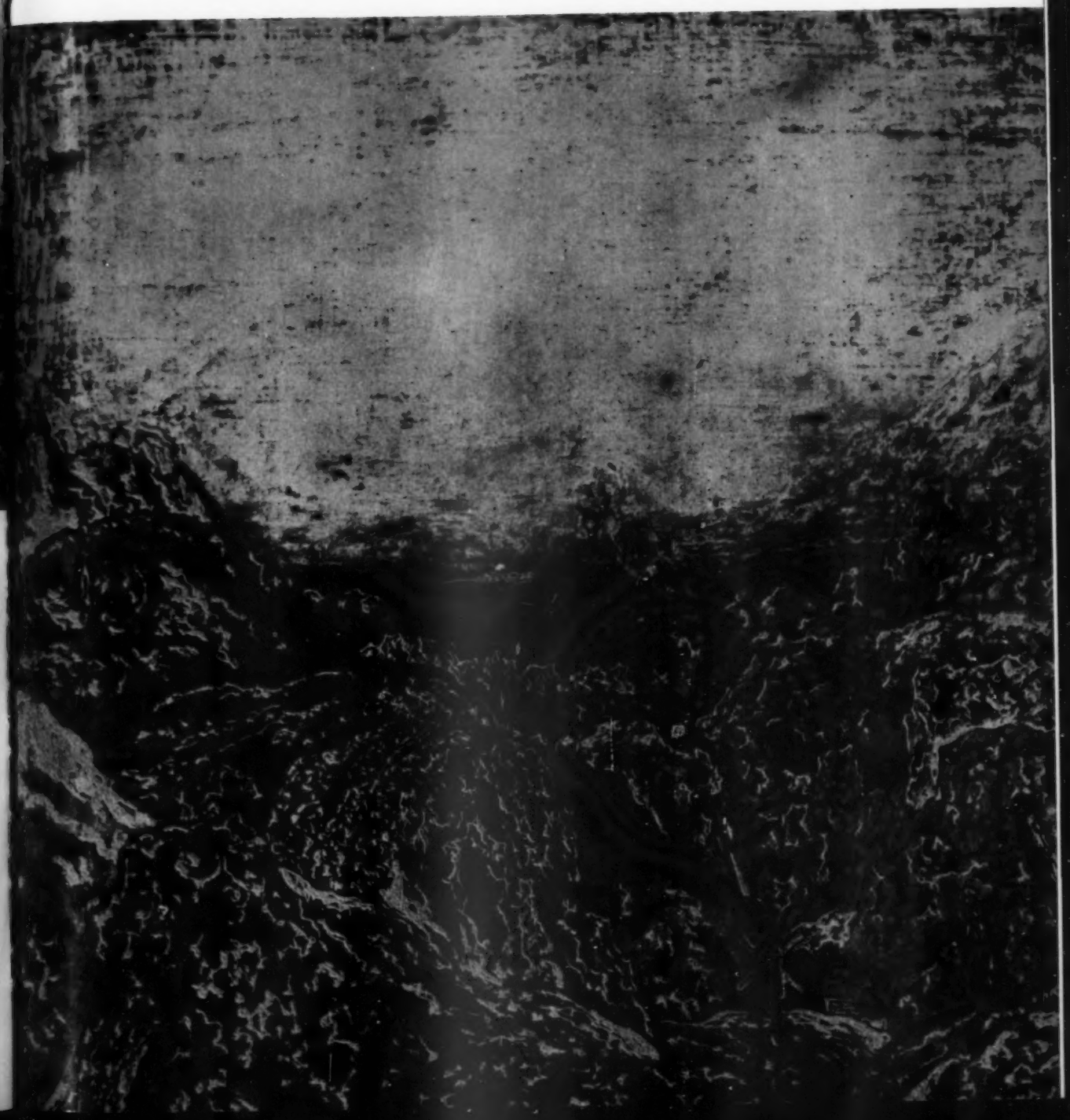
Herkules Seghers
Rivierdal, Öl
Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Herkules Seghers
Landschaft, Radierung

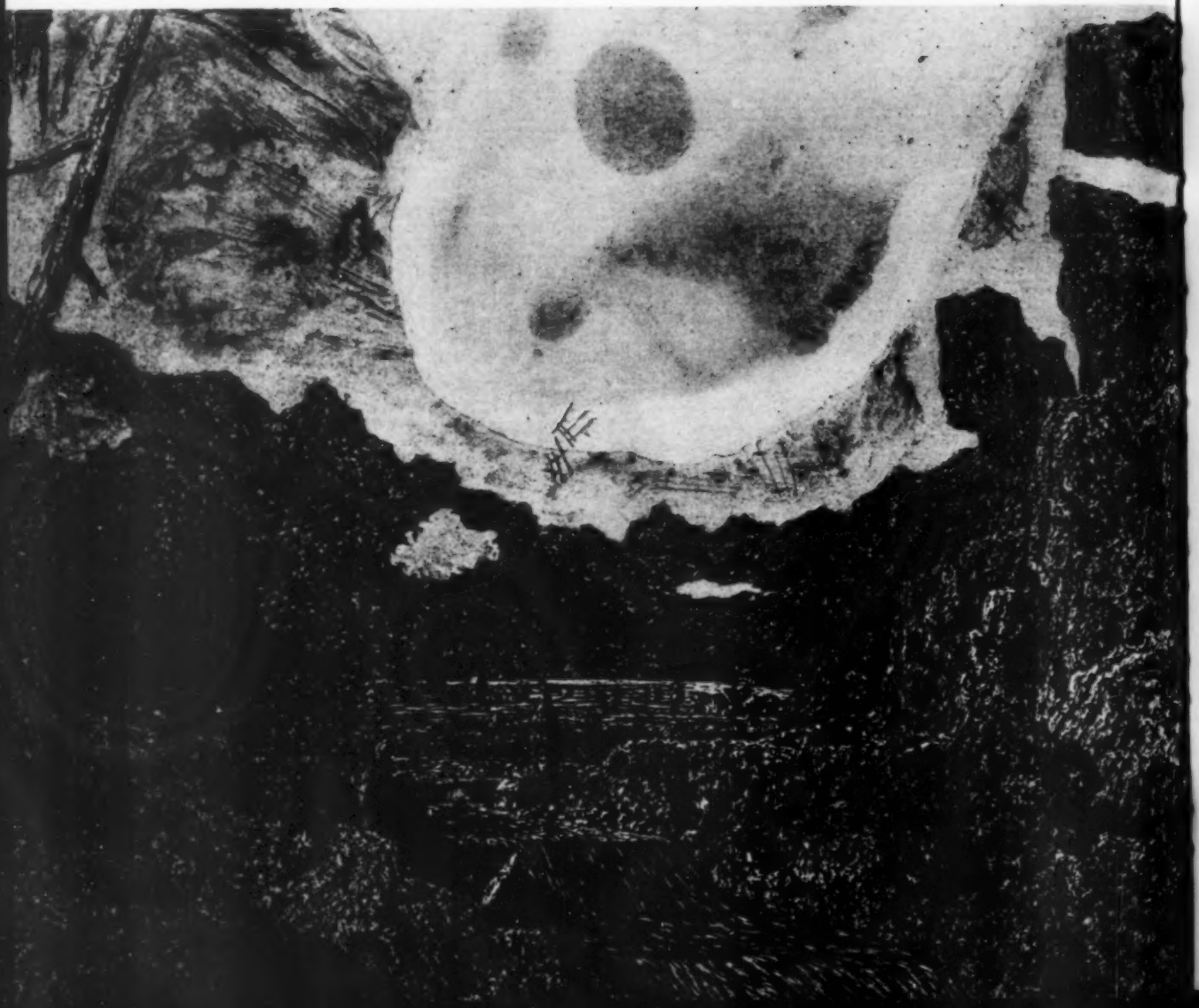


Herkules Seghers
Landschaft, Radierung

Herkules Seghers
Landschaft, Radierung



Herkules Seghers
Landschaft, Radierung

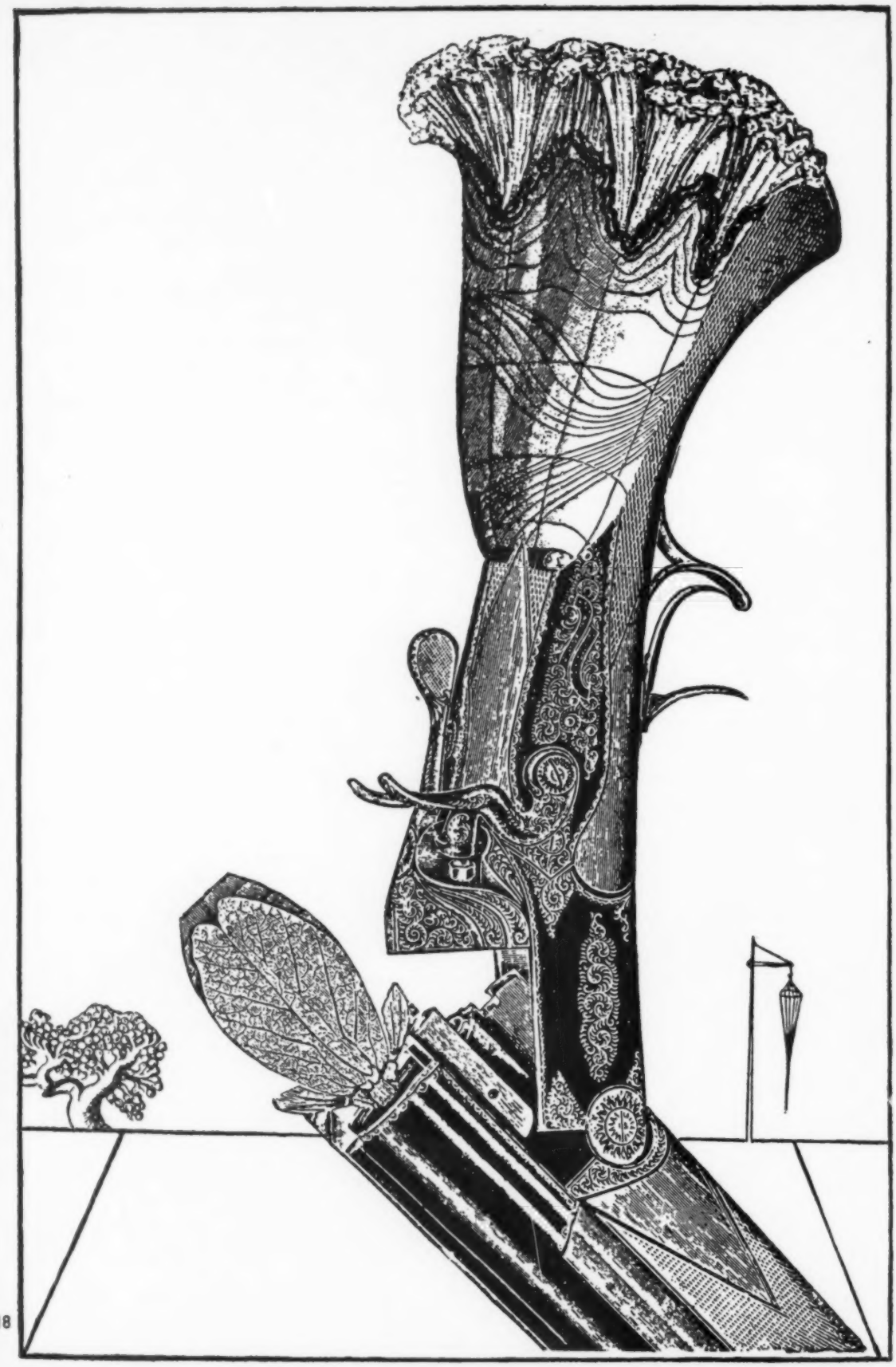


Max Ernst, Der Heuschrecken Lied an den Mond, Öl, 1953

Soweit manche Bilder sich auch rein gegenstandsfreier Methoden bedienen — sie sind weder ganz gegenstandslos, wie sie je im einfachen Sinn „gegenständliche" Anliegen haben. Ohne Zweifel ist der Anteil an Fragmenten der realen Außenwelt in den frühen Bildern größer; dadurch jedoch, daß die verschiedensten Gegenstandsbereiche zu einer neuen, irrealen Einheit zusammengefügt werden, ist der bloß ontische Charakter im Augenblick, da man seiner gewahr wird, auch schon wieder aufgehoben. Andererseits assoziiert man bei Ernst oft auf Bereiche der Realität, wenn nicht auf ein konkretes Objekt der Außenwelt angespielt wird. Max Bense hat diesen Zustand „Quasi-Gegenständlichkeit" genannt; in ihm vertauschen sich die Vorstellungen und Bedeutungen: Das Gegenständliche wird seiner alten Bedeutung „verfremdet" und das Ungegenständliche gewinnt den äußeren Schein des Ontischen, d. h., in dieser Umkehrung zeigt sich eine ontologische Bedeutung, die Aktivität des Bewußtseins wird durch sie angeregt.
Die Wechselbeziehung zwischen äußerer Welt und Bild ist bei Max Ernst somit nicht durch „Nachahmung" hergestellt, aber sie wirkt sich auf mittelbare Art doch aus. Kennzeichnend hierfür sind die Plätze, die er sich zum Wohnen und Arbeiten sucht. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Arizona ist er wieder nach Europa zurückgekommen und hat sich fünf Autostunden von Paris entfernt in der Tourraine niedergelassen, jenem Gebiet, in dem die phantastischen Figuren Rabelais und Balzacs lebten und das auch heute noch in einiger Entfernung von der Zivilisation einen außergewöhnlichen Charakter bewahrt hat. Die Aufnahmen, die Helmut Hahn von der neuen Umgebung Max Ernst's gemacht hat, verraten, wie sehr diese Assoziationen an seine Bilder hervorruft, wobei die vertrockneten Äste des Unterholzes und die fremden geometrischen Hausformen in einem unübersichtlichen Dickicht ebenso als Stimulanz wirken wie die kleinen Plastiken und Schrottreste, die an verschiedenen Stellen des Hauses aufgehängt und aufgestellt sind. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, daß diese Umwelt ebenso eine „natürliche" Anregung für Ernst darstellt wie die technischen Mittel bzw. die mit ihnen erzeugten „zufälligen" Wirkungen.

•

Es ist schon oft auf die „Vorläufer" der surrealistischen Malerei, auf Bosch, Breughel, Monsù und Arcimboldi verwiesen worden. Zu ihnen gehört auch Herkules Seghers, der wie viele andere, ältere Künstler erst während der letzten Jahrzehnte „wiederentdeckt" wurde; er zählt zu denjenigen, deren Malerei durch vergleichbare Ergebnisse der modernen Kunst an Interesse gewonnen hat. Seghers wurde um 1585/90 in Haarlem geboren und starb um 1640/45 in Amsterdam; die aus seinem Leben bekannten Tatsachen sind schnell aufgezählt: Nach der Ausbildung im Atelier Coninxloos trat er 1612 in die Malergilde von Haarlem ein und war ab 1614 in Amsterdam tätig. Sicher ist, daß er ziemlich zurückgezogen und unter dem Druck erheblicher Schulden lebte; die Berichte, nach denen er als menschenscheuer, halb wahnsinniger und zum Trunk neigender Sonderling gilt, sind nicht zuverlässig, aber auch nicht widerlegt. Von seinem Oeuvre wurden zunächst Landschaften bekannt, die zuvor Rembrandt zugeschrieben waren; tatsächlich ist Seghers der einzige Maler, den man als Vorläufer Rembrandts ansprechen könnte. Wir wissen, daß dieser mehrere seiner Landschaftsradierungen besaß und eine davon selbst bearbeitete. Als Radierer hat Seghers seine Hauptbedeutung erlangt; die Neuerungen, die er einführte, stellen heute noch technische Probleme, da sie nicht die heutigen Mittel zur Verfügung hatten. Unter den Techniken der Radierung, die Seghers verwandte, finden sich die Verwendung eines besonders weichen Ätzgrundes, die Ausbildung eines besonderen Durchdruck-Verfahrens, die sorgfältige Bemalung der ganzen Platte mit einem feinen Retuschierpinsel statt der Benutzung eines das Kupfer völlig deckenden Ätzgrundes; er arbeitet mit den unterschiedlichsten Nadelgrößen und Nadelformen, druckt auf Leinwand, z. T. unter Verwendung verschiedenfarbiger Kupferdruckfarbe und fügt oft nach dem Druck noch nachträgliche Übermalungen mit Öl- und Wasserfarben hinzu. Infolgedessen gibt es von seinen Abzügen kaum zwei gleiche Exemplare.
Alle diese umfangreichen technischen Mittel stehen im Dienst einer imaginativen Bildauffassung, die aus den zufälligen Wirkungen des Materials entwickelt ist. Er benutzt die Nadelkratzer, die Ätzungen des Kupfers, die Bildung von ornamentalen Verteilungen als Anregung zu Felsstrukturen, Wolken und Dickicht, wobei trotz der gegenständlichen Interpretation das Irreale und Bizarre dieser Bildvorstellung nicht aufgehoben wird, sondern erst hervortritt. Die einzigen identifizierbaren Gegenstände sind oft nur ein Haus oder eine Kirche, die nicht größer erscheinen als die zufälligen Ätz-Rückstände, und keine andere Funktion haben, als einen realen Anhaltspunkt für die Größenverhältnisse zu geben. Die kleinen



Max Ernst, aus „Les Malheurs des Immortels", 1922

FRA

Nac
den
eine
Ther
erstr
vorü
und
Spät
Meu
befr
sein
den
Jam
ein
Belg
ents
Nor
stärl
von
aktu
entf
gritt
„mo
zu s
erfi
Es
schi
zuw
wic
in g
sion
folg
Mal

gegenständlichen Andeutungen rufen so den Eindruck des Chaotischen, Assoziationen an Naturkatastrophen oder den Weltuntergang, hervor. Die aus einer größeren Ätzfläche gelösten Partien erscheinen wie losgelöste, frei vom Himmel schwebende Felsbrocken. Mit Ernst hat Seghers im Methodischen also viel gemeinsam; unter den Künstlern der Vergangenheit nimmt er ohne Zweifel eine Sonderstellung ein. Wenn Botticelli und Leonardo auch theoretisch die Meinung vertreten haben, man könne aus Flecken Bildszenen entwickeln, so haben sie diese in didaktischer Absicht vorgetragene Meinung nie durch entsprechende Verfahrensweisen realisiert. Seghers ist der einzige Maler der Vergangenheit, der nachweislich von zufällig entstandenen Wirkungen seines Materials ausgegangen ist. Trotzdem wäre es oberflächlich, in ihm einen „Surrealisten" sehen zu wollen. Von diesen unterscheidet ihn derjenige Sprung der Bewußtseinslage, der bei den Surrealisten des 20. Jahrhundert eine wirkliche „écriture automatique" verhinderte. Seghers Radierungen sind optische Realisationen von Alpdrücken und von Weltuntergangsvisionen, die auf eine konkrete Welt bezogen sind, das beweist der eindeutige Charakter der eingefügten gegenständlichen Reste. Bei Seghers sind — mit komplizierten, technischen Mitteln — Katastrophen in der wirklichen Welt dargestellt, bei Ernst handelt es sich — unter Benutzung ähnlicher Mittel — um Ereignisse in einer imaginären, „quasigegenständlichen" Welt, die sich zur realen Welt verhält wie die Kenntnis Freud'scher Thesen zum Erlebnis eines wirklichen Alpdrucks. Mit anderen Worten: Seghers kennt keine Artistik, seine Bilder entstehen unreflektiert, er erleidet Schocks, aber er ist nicht auf die künstliche Erzeugung von Schockwirkungen aus. Die äußere Ähnlichkeit zwischen einigen Bildern von Ernst und den Radierungen Seghers' ist verblüffend, wenngleich die Verwendung fast gleicher Mittel nicht über die fundamentale Differenz hinwegtäuschen sollte.

FRANZ ROH

Hundert Jahre Belgische Kunst

Zur Münchener Ausstellung

Nachdem 1830 die belgische Unabhängigkeit erklärt worden war, kam dort, charakteristisch für das 19. Jahrhundert, eine Kunst auf, die das Nationale teils durch entsprechende Themen, teils durch Rückverbindung mit der Überlieferung erstrebte. Eine belgische Historien- und Genremalerei hat vorübergehend auch über ihr Heimatland hinausgewirkt und kommt sogar in Gottfried Kellers Grünem Heinrich vor. Später bewunderte man allenthalben die Bildhauerei eines Meunier und die Malerei von Alfred Stevens, der mit Manet befreundet war. Der Belgier van de Velde konnte dann sein Lebenswerk in Deutschland entfalten, bis er uns durch den ersten Weltkrieg verloren ging. Schließlich wurde James Ensor von manchen deutschen Expressionisten als ein Vorausahner ihrer Kunst aufgefaßt.

Belgiens Einwirkung auf Deutschland hat nachgelassen, da entscheidende Antriebe vom Holländer van Gogh, vom Norweger Munch und schließlich vom holländischen „Stijl" stärker waren. Der eigentliche belgische Expressionismus, von dem wir noch sprechen werden, war für uns nicht mehr aktuell, weil er sich später als die Bewegung der „Brücke" entfaltete. Eher hat der belgische Surrealismus eines Magritte noch herübergewirkt, zumal dieser Meister zwischen „magischem Realismus" und Surrealismus stand, d. h. bald zu seltsamer Ding-Erhärtung, bald zu phantastischer Sacherfindung übergegangen war.

Es blieb der neueren belgischen Malerei aber nicht beschieden, so durchgreifend auf die übrige Kunstwelt einzuwirken wie die gleichzeitige französische. Dort sind die wichtigsten Schritte der Entwicklung folgerichtiger und in größerer Zahl verwirklicht worden: nach dem Impressionismus die Fauves, der Kubismus und alles, was darauf folgte. Auch Deutschland hatte das Glück, seine moderne Malerei noch deutlicher artikulieren zu können: nach dem Spätimpressionismus von Liebermann bis Corinth durch die Dresdener „Brücke", den Münchner „Blauen Reiter", das „Bauhaus", vor allem aber durch Kandinsky, der schon 1910 in Deutschland mit einer ungegenständlichen Malerei eingesetzt hatte. Belgiens Übergang zur neuen Kunst ereignete sich weniger gesammelt. Da wurde mancher hochgehalten, der keine übernationale Bedeutung erringen konnte. Noch heute ist zu bedauern, daß die an sich vorbildlichen „Monographies de l'art belge", herausgegeben vom dortigen Ministerium (woran sich unser Staat ein Beispiel nehmen sollte!) sich nicht auf die wichtigsten Meister beschränkten: mit jener Publikationsfolge hat man dem wunderbaren Lande nicht nur genützt, sondern auch geschadet. Auch in Belgien finden wir die typischen Entwicklungsschritte, die von 1860, wo unsere Ausstellung einsetzt, bis zur Gegenwart führen. Henri de Braekeleer war noch nach rückwärts mit dem holländischen Realismus des 17. Jahrhunderts verbunden, während danach Rik Wouters schon ohne Cézanne etc. nicht mehr denkbar ist, in seinen Plastiken vielleicht auch nicht ohne Bourdelle.

Auf die Bildhauerei legte die Münchener Überschau weniger Wert. Georg Minne ging um 1900 vom Realismus zu jener Stilisierung über, die eher wieder an mittelalterliche Formen anknüpfte, aber auch der literarischen Umstellung entsprach, die sein Freund Maeterlinck gebracht hatte. Georges Grard erschien mit konservativen Formen und kleinen Formaten am besten. Charles Leplae kann man als Schüler Despiaus betrachten. Oscar Jespers zeigte keine Frühwerke, die Rodin verwandt blieben, sondern solche aus den 1930er Jahren, die in die Nähe von Brancusi führen. Der Autodidakt Pierre Caille, einstiger Gehilfe van de Veldes, bringt nun Tiere hervor, die von der alt-

orientalischen und kretischen Volkskunst angeregt sind, teils animalisch, teils wie belebte Apparate wirken. Roel d'Haese exaltiert sich mit kubisch zerlegten, aus beweglichen Fragmenten zusammengesetzten Gebilden, die skelettartig wirken, zugleich aber realistische Erinnerungen hervorrufen und als Bronze im Wachsausschmelzverfahren hergestellt sind.

Ausführlicher wurde die Malerei aufgezeigt. Hier bleibt James Ensor der früheste und originellste, der aus dem 19. ins 20. Jahrhundert hinüberführte. Nachdem er vorher, etwas von seinem Landsmann Félicien Rops beeinflußt, dunkle Bilder geschaffen hatte, kam Ensor fast gleichzeitig mit van Gogh zur Aufhellung seiner Palette. Die ausgestellten „Intriguen" von 1890 zeigen sommerliches Grün, leuchtendes Blau und Rot, obgleich es sich doch um makabre Gespenster handelt. Bekanntlich hat er sein nihilistisches Menschengewimmel auch in zerbröckelnd differenzierten Radierungen und Zeichnungen geschildert. Eigentlich wollte er nicht karikieren. „Mon siècle est ainsi, je le peins, tel que je l'ai trouvé". Natürlich wurde sein dämonischer Subjektivismus zunächst von der Kritik verhöhnt, aber — wie das so zu gehen pflegt — nach etwa 30 Jahren Assimilationszeit wurde dieser aufrührerische Formensucher in den „Baronstand" erhoben.

Schwer ist zu sagen, was aus einem Maler wie Henri Evenepoel geworden wäre, der von Manet zu den Fauves überleitete, aber bereits mit 29 Jahren starb. Léon Spilliaert, der Freund Verhaerens, der Maeterlinck illustrierte, führt dann zu einer dekorativen Halbabstraktion. Gustav de Smet findet durch Le Fauconier und Campendonk seinen einigermaßen statischen expressiven Stil. Vom bewegteren Kubismus nur von ferne berührt, kommt er zu einer gefestigten Prägung, während er später in seinen Bildern wieder etwas üppiger und wärmer wird.

Constant Permeke, der viel zeichnete und sich auch der Plastik hingab, suchte ein erdhaft gedämpftes Kolorit und die betont große Form. Nur geht er nicht wie etwa Léger in die Farbe, sondern läßt seine Bilder oft wie massenschwere, monumental angetuschte Riesenzeichnungen wirken. Ein dumpfes Leben kolossaler Menschen auf der dunklen Mutter Erde. Manchmal erreicht er düstere Wucht, manchmal aber artet das alles in eine bombastisch monumentalisierte Ballade aus. Einige kubistische Einflüsse bleiben am Rande und führen wie bei Smet und anderer belgischer Malerei weniger zu Simultananblick, als vielmehr zu wuchtiger Formausbreitung und -vergrößerung. Die erstaunliche, primäre Farbigkeit, die die deutsche „Brücke" entfaltet hatte, fällt beim belgischen Expressionismus weg.

Auch Frits van den Berghe bleibt bei einem großartig dumpfen, oft lehmbraunen Kolorit, in dem sich die gewaltigen Formen Permekes mit teigiger Substanz und skurrilen Erinnerungen an Ensor verbinden, wobei gewisse Züge des Surrealismus anklingen.

Diesem trächtigen Expressionismus stellt dann ein Maler wie Victor Servranckx Bilder mit ganz gehaltenen, rein konstruktiven Formen und glatt vertriebenen Oberflächen gegenüber. Sie wirken wie Ozenfant oder purifizierter, mittlerer Léger. Er gehörte der Gruppe „l'effort moderne" an und stellte später in den „Realités nouvelles" aus, um sich zuletzt wie Léger wieder dem Realismus ein wenig anzunähern. 1917 war er der erste, der in Belgien gegenstandslose Bilder malte.

Anders wieder ging der Surrealismus eines René Magritte gegen den belgischen Expressionismus vor. Er läßt seit 1925 entweder die Tageswirklichkeit im Sinne eines „magischen Realismus" unheimlich deutlich werden, oder geht zu grotesken Sacherfindungen über, die er mit größter Ruhe und Genauigkeit vorträgt. 1926—30 lebt er in Paris und verbindet sich mit Breton und Eluard. Er illustriert Eluard, Lautréamont und Beckford. In den 1950er Jahren wird er zu öffentlichen Aufträgen herangezogen, malt Fresken im Casino von Knocke und im Palais des Beaux Arts zu Charleroi. Die Münchner Ausstellung zeigte ein äußerliches Beispiel wie den „Therapeuten", aber auch eines von ruhiger Unheimlichkeit wie die „Schwelle der Freiheit" von 1929, ein leeres, schweigsames Interieur, in dessen Stille eine drohende Kanone steht und dessen beschliessende Wände jede Unterscheidung von Innen und Außen metaphysisch aufheben. Sein Altersgenosse Paul Delvaux, der ursprünglich expressionistisch gearbeitet hatte, geriet 1936 unter Magrittes Einfluß und schuf nun mit blassen, frescoartigen Farben Bilder, auf denen splitternackte Großstadtfiguren neben solchen im Salondreß stehen oder in einem imaginären Traumpark wandeln, in regungsloser Erwartung. Quattrocentokompositionen werden hier monumentalisiert, und das Schöne ist allenthalben mit dem Unheimlichen gekreuzt. Kein Wunder, daß er große Fresken für den Kursaal von Ostende und für das Hotel Périer zu Brüssel in Auftrag bekam.

Einige Maler lassen sich in keinem dieser „Kreise" unterbringen. So der ehemalige Uhrmacher Tytget, dessen humorige „Eroberung Trojas" gezeigt wurde. So Rik Slabbinck mit seiner kühnfarbigen „Flasche" von 1958. So Paul Maas mit seinem aufgelockerten Kolorit, so der gepflegte, wohl von Braque beeinflußte Gustave Camus und der heute in Boston lehrende Jan Cox mit der erregenden Transparenz wohliger Farben. Ganz nahe an die undingliche Malerei treibt allmählich der auch als Kunstkritiker tätige René Guiette heran.

Selbstverständlich siedelte sich auch in Belgien eine ganz ungegenständliche Malerei an, wobei zwei Arten zu unterscheiden wären. Die eine führt eigentlich das düster schwellende Pathos eines Permeke weiter, wie z. B. Octave Landuyt. Aber auch der mit großen urtümlichen Zeichen weit ausgreifende Antoine Mortier und der alle Formen weicher auflösende Pol Mara werden sich in Zukunft wohl vor ihren Riesenformaten und jenem dämonischen Bombast hüten müssen, der ja auch in gegenstandsfreien Bildern rumoren kann. Vielleicht drohen sogar dem begabten Jan Burssens mit seinen vitalen Unendlichkeitsstrudeln entsprechende Fährnisse.

Solchem seelisch bisweilen etwas verfettenden Ausdruck steht auf demselben Felde undinglicher Malerei ein eher karger, jedenfalls formensparsamer Stil gegenüber, wie wir ihn bei Gaston Bertrand, noch mit zarten Gegenstandserinnerungen bei Roger Dudant, vielseitiger verschnörkelt bei Marc Mendelson finden. Van Lint, vielleicht auch Anne Bonnet stellen gewisse Verbindungen zwischen beiden Gruppen dar, obgleich sie beide mehr dem zweiten Kreise zurechnen (beide gehörten zur Gruppe „Jeune peinture belge").

Angesichts dieser Gegensätze sollte man nicht mehr behaupten, die ungegenständliche Malerei sei keiner großen Kontraste fähig. Dem einen Pol der neuen Malerei kann eine Überladung mit dumpfer Expression gefährlich werden, dem anderen allzugroße Sparsamkeit und Askese. Grundsätzlich aber behalten beide Möglichkeiten ihren Sinn und können einander ergänzen.

Natürlich wäre auch eine volle Durchdringung denkbar. Vielleicht wird sie zur Aufgabe von morgen.

James Ensor
Intriguen, Öl, 1890

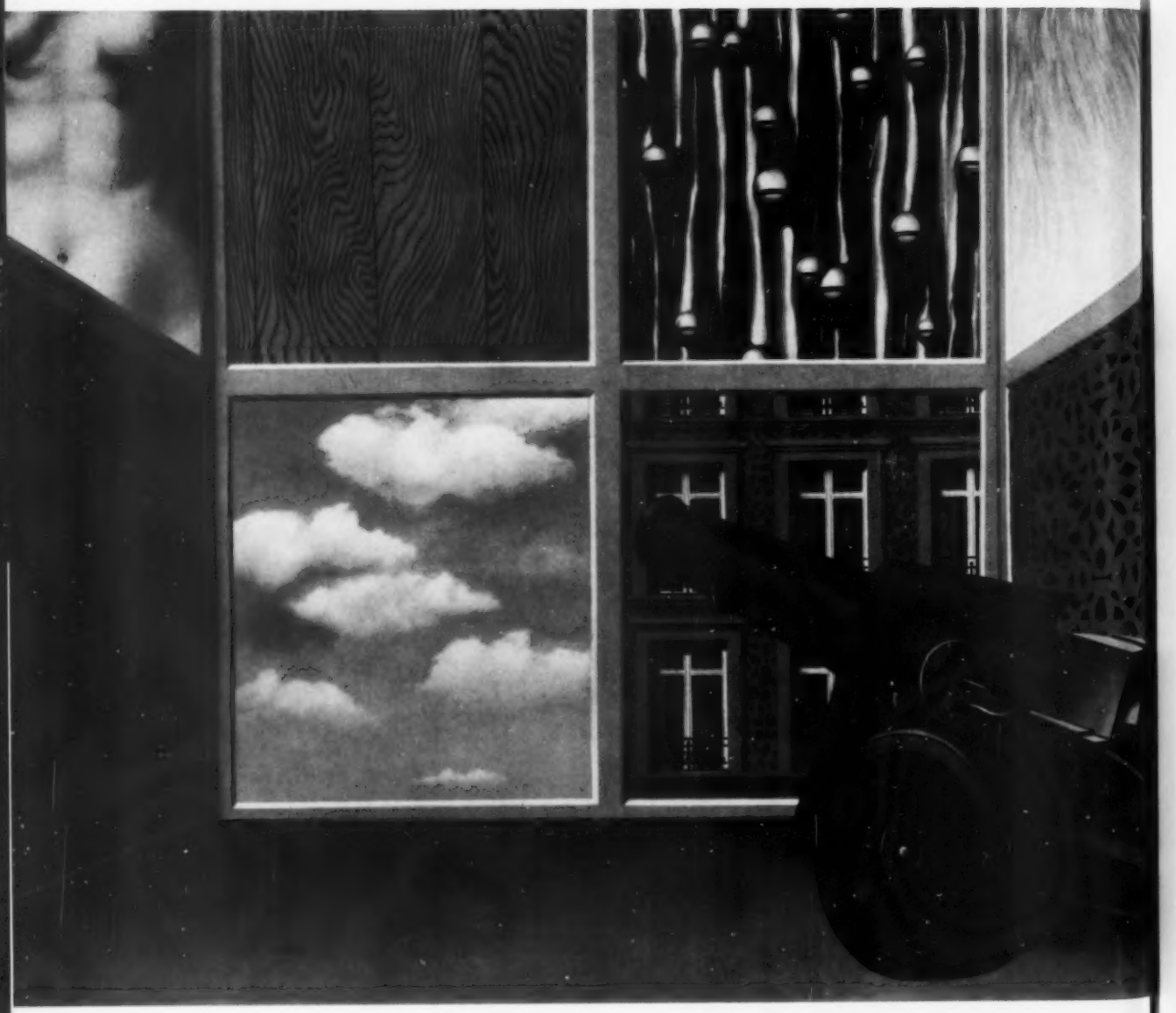
Georg Minne
Kleiner Reliquienträger

Frits van den Berghe
Singende Statue, Öl, 1928

Gustav de Smet
Frau beim Kaffeetrinken, Öl, 1921

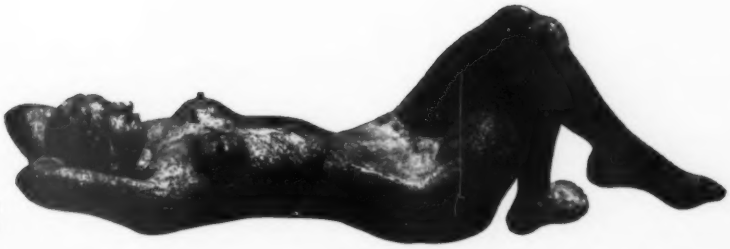
Constant Permeke
Familie mit Katze, Öl, 1928

René Magritte
An der Schwelle der Freiheit, Öl, 1929



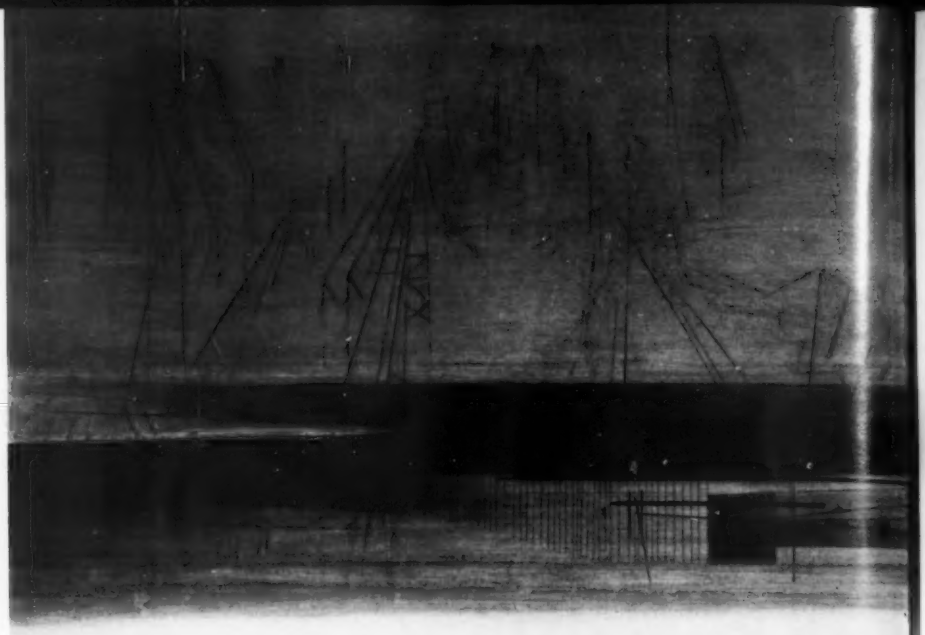
René Magritte, Der Therapeut, Öl, 1937

Paul Delvaux
Unruhe vor der Stadt, Öl, 1941

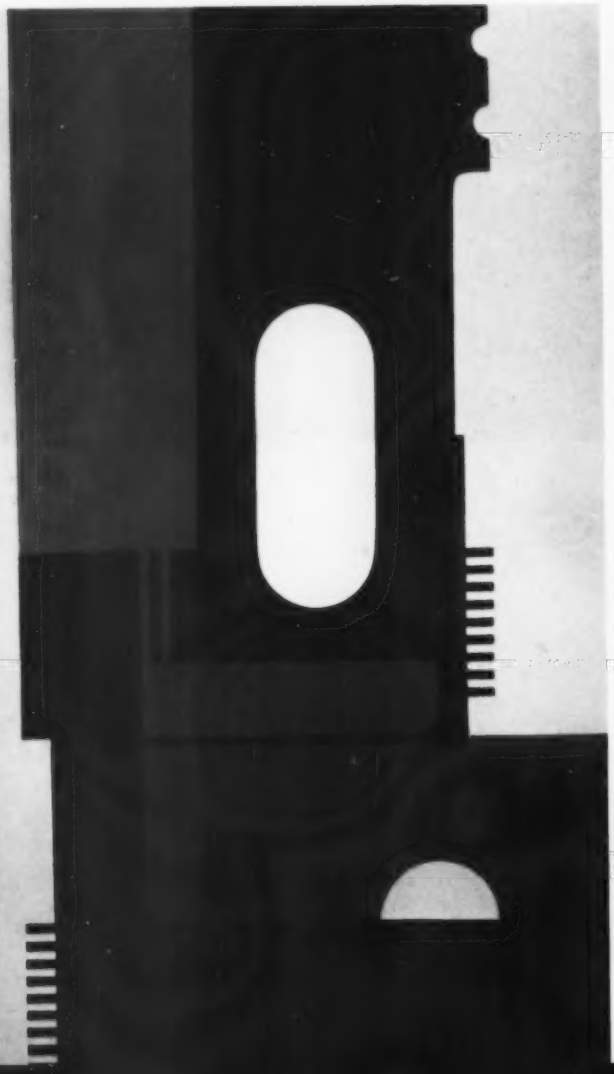


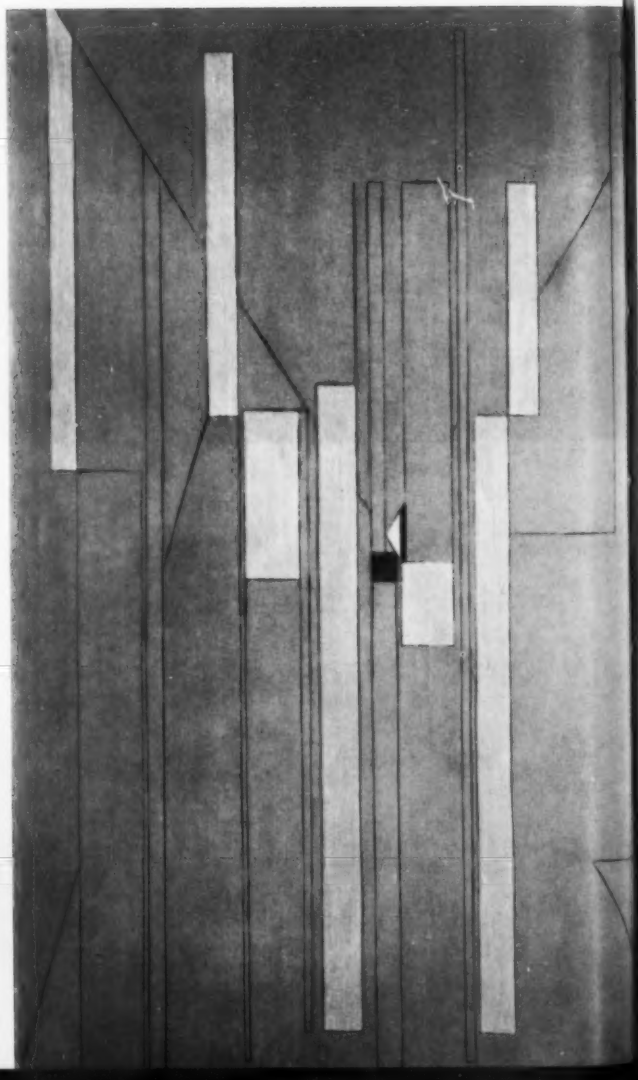
Georges Grard
Liegende Frau, Plastik, 1959

Roger Dudant
Der Hafen, Öl, 1958



Victor Servranckx
Opus 50, 1923





ton Bert
großen

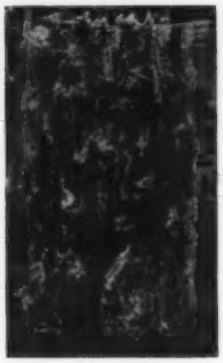
Roel d'Haese
Der arme Tote, Bronze, 1957

ion Bertrand
großen Orgeln, Öl, 1951

VIII. Internationale A sstell
des Surrealis us, P
Galerie Dani l Cor

Yves Tanguy
Nombres imaginaires, 1954
Foto: Henri Glaser

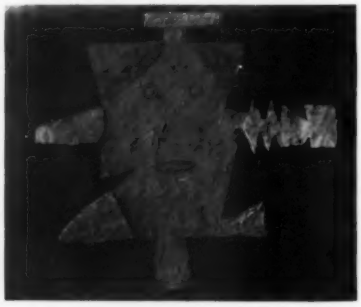
Galerie Lacloche, Paris:
Jan Lebenstejn, 1958



Galerie Stadler, Paris:
Brown, 1958

Galerie Iris Clert, Paris:
Poncet, 1959

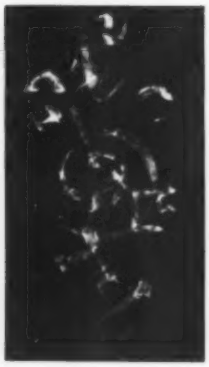
Galerie Iris Clert, Paris:
Takis, 1959



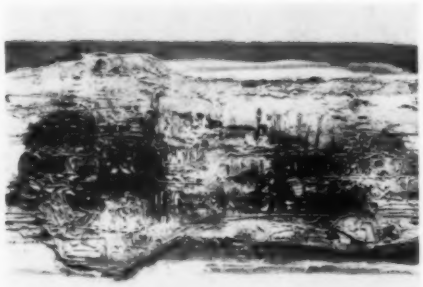
Galerie Rive Droite, Paris:
Victor Brauner, 1959

AUSSTELLUNGEN

Galerie de France, Paris:
Alfred Manessier, 1953



Galerie Jeanne Bucher:
Mark Tobey, 1958



Galerie René Drouin:
Claude Georges, 1959

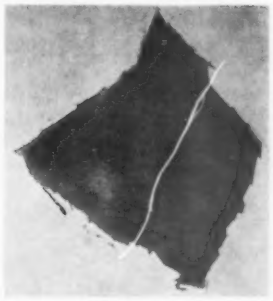
Galerie Maeght, Paris:
François Fiedler, 1959

Galerie Daniel Cordier, Paris:
Maria, 1959

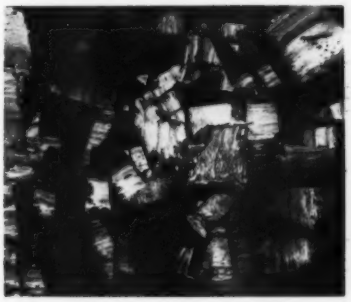
Galerie Saint Germain, Paris:
Tumarkin, 1959

Galerie International d'Art Contemporain, Paris:
Degottex, 1959

Galerie Arnaud, Paris:
Barré, 1959



Galerie Abels, Köln:
Jean Paul Riopelle, 1959



Galerie van de Loo, Essen:
Brun l'Armenien

Galerie „22", Düsseldorf:
Horst Egon Kalinowski, 1959

Galerie Müller, Stuttgart:
Paul Reich

Otto Herbert Hajek, Plastik an einem neuen Hörsaalgebäude der Universität Freiburg/Br.

Die Plastik erregte heftigsten Widerstand in Kreisen der Bevölkerung und Regierung. Der baden-württ. Finanzminister Dr. Frank erklärte, „daß bei aller Wahrung der Freiheit der Kunst und bei aller Rücksicht auf das künstlerische Schaffen der in unserem Dienst stehenden Architekten solche Extreme nicht zulässig sind".
Durch Eingriffe der Behörden und der Presse ist die Vollendung der Arbeit, die noch durch eine freistehende, der Wand korrespondierende Plastik ergänzt werden sollte, einstweilen unmöglich gemacht.

Marc Chagall bei der Arbeit an seinem inzwischen vollendeten großen Bild für das Foyer des Theaterneubaus der Stadt Frankfurt.
Foto: Press-Foto-Radio, Hamburg

Achte Internationale Ausstellung des Surrealismus

Die achte Internationale Ausstellung des Surrealismus, die sich an die Ausstellungen von Kopenhagen (1935), London (1936), Mexiko (1940), Paris (1938), New York (1942), Paris (1947) und Prag (1948) anschließt, fand von Dezember bis Januar in der Pariser Galerie Daniel Cordier unter dem Thema Erotik statt.

Im Jahrhundert des strip-tease, der Sophia Loren, Maryline Monroe und Brigitte Bardot ist dieses Thema nur wenig skandalös und revolutionär. Paris ist an diese Art groß aufgezogener, antikonformistischer Manifestationen gewöhnt, und die Nachkommen von Voltaire, Diderot, Sade oder Restif de la Bretonne sind in dieser Hinsicht abgestumpft. Wenn die Surrealisten die Erotik der sozialen Ordnung gegenüberstellen, laufen sie kaum Gefahr, einen Skandal auszulösen. Als sie ein solch „volkstümliches" Thema aussuchten, wollten sich die Surrealisten dem großen Publikum verständlich machen, den Zauberkreis brechen, der sie von der Masse trennt, sie wollten beweisen, daß ihre Tabus, ihre Symbole und ihre intellektuellen Mythen auch die im Unterbewußtsein schlummernden Instinkte des kleinen Mannes ansprechen.

Dieses Unternehmen brachte Gefahren mit sich. André Breton, der Vater der Surrealisten, der die großen Feierlichkeiten zusammen mit Marcel Duchamp organisierte, hatte Bedenken. In seinem „Vorwort an die Besucher" erklärt er mit Bedacht, daß die surrealistische Auffassung der Erotik von vornherein alles verbanne, was der Zote gleicht.

Es wäre paradox, behaupten zu wollen, daß damit alle Gefahren der Banalität gebannt seien. Doch im ganzen gesehen besaß diese Ausstellung eine unleugbare Atmosphäre. Sie war ein sadistisches Festspiel, auf halbem Wege zwischen dem Grand Guignol und dem Musée Grévin.

Die öffentlichen Ausstellungen des Surrealismus betreffen große Ereignisse im Innern jener künstlerischen Bewegung, die unter der unbeugsamen Zuchtrute André Bretons zu einer Sekte geworden ist. Die Kundgebungen haben somit den Anschein eines wirklich religiösen Ritus erhalten. Die Galerie Daniel Cordier, die einige Schritte vom Elysée-Palast entfernt liegt, wurde in einen Tempel der Erotik verwandelt. Bei der Auswahl des Ortes fehlte es nicht an Geschmack. Ein Boudoir für neo-sadistische Philosophen ist somit beinahe gegenüber der Residenz des gestrengen Staatschefs errichtet worden.

Pierre Faucheux, der Architekt der Biennale von Paris, hat die Inneneinrichtungen überwacht, die Theoretiker des Surrealismus zeigen sich für spezielle Effekte verantwortlich, zwei Priesterinnen der Sekte, Mimi Parent und Méret Oppenheim, führten den Vorsitz aller Unternehmungen, die den Zweck hatten, die erotische Temperatur auf dem rechten Niveau zu halten.

Die Einweihungsfeier hatte alles angelockt, was Paris an nonkonformistischen Persönlichkeiten aufzuweisen hat und gleichzeitig eine Anzahl von braven Leutchen, die nach starken Gefühlsbewegungen schmachteten. Alle fünf Minuten ließ man schubweise zwanzig Personen herein.

Der Besucher gelangte zuerst in einen Saal von fleischfarbenem Sand und schwarzer Spitze, dessen lebendigscheinende Decke den Frühlingshauch von Botticelli heraufbeschwört. Dies ist das „Vorzimmer der Begierde". Dann tritt er — durch eine spitzbogige Spalte, deren Bedeutung augenscheinlich ist — in eine sandige Grotte mit unregelmäßigen Ecken ein, die mit grünem Samt bespannt sind. Mit den Füßen bis zu den Knöcheln im Sand steckend, kann sich der Besucher in Muße der Betrachtung der zahlreichen Malereien, Skulpturen und „Objets trouvés" hingeben, angefangen bei der „Poupée" von Hans Bellmer (1935) und der „Boule Suspendue" von Giacometti (1931) bis zur „Veuve du Coureur" von Robert Müller (1958). Die großen Namen der surrealistischen Malerei werden dort in einer Art von retrospektivem Bazar ausgestellt: Max Ernst, Dali, Miró, Matta, Brauner, Lam, Svanberg, Arp, Man Ray, Picabia, Tanguy, Hérold, Chirico, Duchamp etc. . . .

Über die Mitglieder der Gruppe hinaus hat sich André Breton an einige junge Geladene mit surrealistischer Gesinnung gewandt. Diese Einzelheit hat ihre Bedeutung. Die Organisatoren wollten damit die Entstehung einer neuen surrealistischen Welle und die Möglichkeit einer Erneuerung der Bewegung beweisen. Gibt es einen neuen Surrealismus? Es ist sicherlich notwendig, daß sich die Mythen des Aufstandes gegen die bestehende Ordnung von neuem im Suchen und Forschen der jungen Künstler verkörpern. Doch ereignet sich dieser Aufruhr heute auf dem Niveau einer surrealistischen Orthodoxie? Hier muß man Zweifel hegen. Die Schwäche des Surrealismus liegt in den Augen der jungen Künstler gerade dort: man gehört dem Surrealismus an, wie man einer Schule oder einer Partei angehört. Zum erstenmal haben die „Alten" sich bemüht, kein Glaubensbekenntnis und keinen Treueschwur von den jungen Eingeladenen zu verlangen. Kalinowski, Cardenas, Enrico Baj, Lebel, Hiquily, Robert Müller, Jasper Johns, Rauschenberg behalten somit ihre Unabhängigkeit. Der Surrealismus wird freier.

Die Gäste, die unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken, bilden eine seltsame Einheit. Wenn bei Malern wie Baj, Lebel, Kalinowski die Erfindung schwach ist, so sind andere origineller. Der Kubaner Cardenas, der Franzose Hiquily, der Schweizer Müller und die Amerikaner Johns und Rauschenberg verraten eine Einstellung, die wenig orthodox ist, die vielmehr das Ungewöhnliche nach den Maßen unserer Zeit modelliert. Man hat hier den Eindruck einer individuellen Entscheidung, ohne Anordnung oder Befehl, aus den Quellen echt dadaistischen Geistes gespeist. Das bedeutet eher die Bildung eines Neo-Dadaismus als die eines Spät-Surrealismus, z. B. bei Müller oder Rauschenberg.

Von der zentralen Grotte gelangt man in einen Raum ohne Ausgang, das „Kabinett der Fetische", ganz mit schwarzem Pelz ausgeschlagen: das ist die Kapelle der Erotik, die verschiedene symbolische Gegenstände enthält, insbesondere das Haus mit den introspektiven Fenstern („J'habite au choc") von Mimi Parent. Ein Lautsprecher überträgt halblaut das Liebesflüstern einer Frau im Trancezustand. Ein Labyrinth von Fluren führt zu einem mit rotem Samt ausgeschlagenen Festsaal, der durch ein Gitter geteilt ist. Dort fand am Abend des 15. Dezember das „Dankesmahl" statt, bei dem der Poet Pieyre de Mandiargus den Vorsitz führte. Serviert wurde auf einer auf dem Tisch liegenden nackten Frau.

Eine ganze Serie von Manifestationen der Anhänger und mehr oder weniger andersdenkender Gruppen haben sich aus Anlaß des neuen Auftretens der Surrealisten in verschiedenen Galerien abgespielt, indem sie Paris seinen Glanz als internationale Hauptstadt des Surrealismus zurückgaben. Die orthodoxeste und inbrünstigste Zeremonie war die „Vollstreckung des Testamentes von Sade", die im engsten Kreise der Getreuen von Breton stattfand. Ein französisch-kanadischer Maler von 37 Jahren, Jean Benoît, erdachte das Festkostüm, das bestimmt war, des berühmten Marquis letzten, nach seinem Tode nicht ausgeführten Willen ritual in Erinnerung zu rufen. Um den Theoretikern des Surre-

alismus zu huldigen, brannte Jean Benoit mit einem rotglühenden Eisen die Initialien Sades in seine Brust. Matta tat ihm dasselbe sofort nach. André Breton, Zeuge dieser Szene, fand sie erhaben. Dies war die öffentliche Versöhnung mit Matta, die Einleitung zu seiner offiziellen Wiederaufnahme in die Bewegung.
Kurz, es wurden eigens zu diesem Anlaß zwei Kataloge herausgegeben. Sie enthalten aktuelle Schriftstücke, Gedichte und Glaubensbekenntnisse der surrealistischen Elite (Joyce, Mansour, Mandiargues, Peret, Benayoun, José Pierre). Der Luxuskatalog ist eine „boite alerte", die eine Serie von unzüchtigen Schreiben und Ansichtpostkarten enthält, die von Künstlern der Gruppe stammen. Dem einfachen Katalog ist ein kleines, knapp gehaltenes Lexikon über Erotik angegliedert, das eine Zahl erotischer Begriffsbestimmungen enthält. Eine Definition unter vielen anderen genügt, um den Ton wiederzugeben: „Lüsternheit: Hintergrund zu einer natürlichen Neigung, die uns den Gefühlsgenuß und vor allem die körperliche Lust begehren macht. Das Betasten und Besitzen eines Körpers heilt von dem Eindruck eines Brennens, der bei seinem Anblick hervorgerufen wurde. Die Kirche untersagt sowohl dieses Brennen als auch die Art der Heilung."
Somit geben uns die Surrealisten heute Gelegenheit, den Schlußstrich zu ziehen. Wo bleibt hier die Bewegung? Gramvolle Gemüter werden bald den endgültigen Tod dieser Bewegung verkünden. In Wirklichkeit ist sie nicht mehr oder weniger tot oder lebendig als vor 10, 20 oder 30 Jahren. Nur die Zeiten haben sich geändert. Die Surrealisten sehen sich heute verpflichtet, die Maske abzunehmen, sich dem Publikum verständlich zu machen und das Banale aufzugreifen. Die herrlich gesetzlose, egozentrische und esoterische Epoche des Surrealismus ist vorbei. Man ruft nun James Dean und Marlene Dietrich zu Hilfe. Der Surrealismus hält sich nur noch als Ironie und verneinende Einstellung aufrecht, die ihren Sinn in Zeiten der Krise, der Angst und des allgemeinen Zweifels findet. Er bewahrt seine Zeitgemäßheit da, wo er triumphierend von dem Zweifel des Menschen an sich selbst zeugt. Soweit trägt er — paradox genug — dazu bei, in einem Dasein ohne Hoffnung und einer widersinnigen Welt ohne Gnade, dem Einzelwesen eine Möglichkeit der Liebe zu erhalten.

Pierre Restany

Franz Roh zum siebzigsten Geburtstag

Im Februar begeht der Kunstkritiker Dr. Franz Roh, der unserer Zeitschrift als langjähriger Mitarbeiter eng verbunden ist, seinen 70. Geburtstag.
Als geborener Thüringer ging er in Weimar zur Schule, wo einst Goethe, Schiller und Jean Paul lebten, die ihn früh beeindruckten. Besonders nah aber steht ihm die Musik, die er für die bedeutendste Schöpfung des europäischen Geistes hält. Nach Studien der Geschichte, Germanistik und Philosophie sattelte er spät zur Kunstwissenschaft um und wurde Assistent von Heinrich Wölfflin. Auch Roh kam es immer darauf an, die Werke nicht „kulturhistorisch", sondern auf ihren optischen Gehalt hin zu befragen, weshalb er sein erstes Buch „Holländische Malerei" (1921) in Form von Bildanalysen aufbaute.

Franz Roh

Mit dem Buche „Nachexpressionismus, magischer Realismus" versuchte er 1925 die damalige Welle der Malerei aufzuzeigen, die den Gegenstand noch einmal betont herausarbeiten wollte. Organisch schloß sich hier das „Foto-Auge" an, dessen Text über „Mechanismus und Ausdruck" sehr früh die Möglichkeiten der experimentellen Fotografie umriß. Mit seinen damaligen Kunstkritiken für den „Cicerone", das „Kunstblatt" etc. hat er fast immer Recht behalten. Es folgten Mappen über Picasso, Beckmann, Vlaminck, Braque. Während des nationalsozialistischen Regimes wurde Roh wegen oppositioneller Haltung ausgeschaltet. Seine „Kommentare zur Kunst" enthielten seine Ausstellungs- und Theaterkritiken der ersten Nachkriegszeit.
1950 folgte ein Buch über den Bildhauer Otto Baum und eines über Rodin, den er nach Abklingen jener Stilisierungswelle, die sich um Maillol ausgebreitet hatte, neu und zwar von der "Art informel" her zu sehen versuchte. Nach einem Bändchen über Willi Baumeister erschien 1957 „Deutsche Maler der Gegenwart", woraufhin sein Werk über die „Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart" herauskam (1958 bei Bruckmann), die einzige zusammenfassende Darstellung allein der deutschen Malerei, Plastik und Architektur dieser Zeit.
Mit einem vergriffenen Band „Der verkannte Künstler (Zur Geschichte und Typologie des kulturellen Mißverstehens)" begründete Roh einen neuen Zweig der Geisteswissenschaft, die Resonanzgeschichte der Kunstwerke, wobei er die jeweilige Frühkritik untersuchte, welche der Dichtung, Musik und bildenden Kunst zuteil wurde (erscheint verändert 1960 in Rom). Roh hielt sich immer jenseits der Parteikämpfe. Er schrieb gleichermaßen über gegenständliche und ungegenständliche Kunst, betonte aber sehr früh, daß es sich bei letzterer nicht um einen kurzen „Ismus" handelt, sondern um eine neue Gattung, die neben der älteren bestehen bleiben wird. Er bedient sich innerhalb der so schwierigen irrationalen künstlerischen Fragen immer einer durchsichtigen Diktion, ohne die Probleme jeweils „populär vereinfachen" zu wollen.
Franz Roh, der in München lebt, ist Mitglied des PEN-Zentrums, des Deutschen Kunstrates, Begründer und Vorsitzender der „Gesellschaft der Freunde junger Kunst", präsidierte lange Jahre die deutsche Sektion der AICA (Association internationale des critiques d'art) und hatte einen Lehrauftrag für Geschichte der Neueren Malerei an der Universität München.

AUSSTELLUNGEN

PARISER KUNSTBRIEF

Die zeitgenössische Malerei nimmt von neuem ihren Platz am Place Vendôme ein, wo der Juwelier Lacloche kürzlich im Untergeschoß seines Geschäftes mit einer sehr interessanten Ausstellung des Polen Jan Lebenstejn eine Galerie eröffnete. In letzter Zeit sprach man in Paris viel über die jungen polnischen Maler. Dieser neue Mythos ist dabei, den der spanischen Schule abzulösen. Von Kantor bis zur Biennale der Jungen hat das heutige Polen mehr als einmal die Ehre gehabt, in Paris ausgestellt zu sein, und oft genug sind wir unbefriedigt geblieben. Die Mehrzahl dieser jungen Künstler setzt sich voller Eifer für ein experimentales Forschen ein. Sie müssen die harte Lehrzeit der Geistesfreiheit durchmachen, und es steht ihnen noch ein langer Weg bevor.

Aus dieser Entwicklung ragt Jan Lebenstejn hervor. Dieser junge Künstler, der die Dreißiger noch nicht erreicht hat, konnte sich im Ausland schon auf mehreren Ausstellungen behaupten, beim Guggenheim-Preis 1958 und auf der Documenta II in Kassel. Doch erst auf der Biennale in Paris wurde sein Name bekannt. Lebenstejn bietet uns Werke von solider Architektur, logische und organische Ergebnisse seiner früheren figurativen Vorstellung. Sowohl seine Ölbilder als auch seine Aquarelle (gleichzeitig ausgestellt in der Galerie Lambert) erscheinen uns durch ihre charakteristische Senkrechte wie introspektive Erscheinungen aufrechtstehender Personen. Ein lineares System, das sehr streng und genau organisiert ist, durchzieht wie Nervenstränge eine fleischige und dichte Materie. Die Farbwirkungen sind gedrängt und genauestens kontrolliert.

Die Claude Georges-Ausstellung bei René Drouin zeugt von einer raschen Entwicklung in aufeinanderfolgenden Etappen. In seinen vorhergehenden Bildern hatte Claude Georges eine Art Topographie hervorgebracht, in der eine Gruppe von einfachen Elementen eine logische Ordnung sicherte. Im Jahre 1959 wird die Frage nach dem inneren Aufbau eines Bildes wieder aufgeworfen, formuliert in einer Serie von kreisenden Elementen. Die Anordnung der Kreise zeigt einen gewissen Schematismus. Aber man muß ihn als Übergang hinnehmen. In seinen neueren Werken machen die Kreise einer dichter zusammengesetzten Organisation Platz.

Degottex' Ausstellung in der Galerie Internationale Contemporain ist die bisher beste des Malers. Bei Degottex behaupten sich abwechselnd zwei Einstellungen: einerseits die Neigung zur Darstellung einer einzigen Bewegung und andererseits die freie Ausbreitung der Zeichnung über den ganzen Raum. Der Maler verfolgt beide Verfahren gleichzeitig. Die Behandlung des Hintergrundes, angelegt in einem reichen Schwarz, einer ganzen Skala von Tonvariationen oder in Graus von verschiedener Spannkraft, verdeutlicht seinen Willen zur Gestaltung. Der Zwischenraum hat bei Degottex keinerlei selbständige Bedeutung, er ist der Bewegung untergeordnet.

Mit 38 Jahren ist François Fiedler der Schützling der an bekannten Malern reichen Galerie Maeght. Seine Stellung ist nicht leicht. Wer kennt Fiedler? Kaum jemand. Da Fiedler unempfänglich für alles ist, was nicht seine Arbeit betrifft, bekommt man ihn niemals zu sehen. Er ist ein Einsiedler, der nach dem Krieg aus Ungarn zu uns kam. Die in der Galerie Maeght ausgestellten Bilder stammen aus den Jahren 1958 und 1959. Auf den ersten Blick gefallen sie durch ihre hübsche Materie und ihre sicheren Farbeffekte. Diese Malerei zieht das Auge an, ohne es zu fesseln. Bald stellt sich Langeweile ein. Diese Bilder bieten eine unbegrenzte Zahl technischer Variationen. Wenn es für Fiedler jedoch ein Abenteuer geben sollte, hat es noch nicht begonnen.

Das Resultat der jüngsten Arbeit von Brown (Galerie Stadler) ist enttäuschend. Der Maler teilt sich nun in einer Serie von dekorativen Themen für Nachtlokale mit („Stil Boyard" oder „Nuit de Chine") — eine behagliche und oberflächliche Malerei.

Die Galerie Bucher zeigt ihre zweite Tobey-Ausstellung. Die erste fand 1955 statt. Die jetzige Ausstellung, die aus einer Gruppe von 40 kleineren Werken besteht, die zwischen 1954 und 1959 entstanden sind (außer einem mauvenfarbigen Bild von 1950, das sehr an Wols erinnert), gibt einen ausgezeichneten Eindruck vom augenblicklichen Schaffen des Künstlers. Tobeys Renommée ist gesichert. Mit dem 1. internationalen Preis für Malerei auf der Biennale von Venedig im Jahre 1958 gewann sein Name internationalen Ruf. In der Galerie Bucher finden wir den Tobey der „White Writings" und „Space Rituals", die beiden Pole eines Werkes, das großartig und von gleichbleibender Qualität ist. Dieser Schöpfer einer neuen Räumlichkeit ist ein Meister.

Victor Vasarely, der Star der Galerie René, setzt seine Suche nach Bewegung fort, getreu seinem konstruktiven und geometrischen Stil, den er seit 12 Jahren übt. Zusammen mit klassischen Konstruktionen aus einfachen Elementen, abwechselnd schwarz und weiß, zeigt die Ausstellung ein Ensemble von Werken, die auf dem Phänomen der Durchsichtigkeit beruhen. Ein Glasschirm aus Rillen- oder Milchglas deformiert systematisch die einfachen linearen Kompositionen des Malers.

Zwei Bildhauer lösten sich bei Iris Clert nacheinander ab. Durch den Gebrauch magnetischer Teilchen und des Elektromagneten gelingt es Takis, den Einfluß der Schwerkraft teilweise aufzuheben. Er kann somit wahrhafte Raumkompositionen schaffen. Die Idee dieses Plastikers ist noch in der Entstehung begriffen, jedoch ist sie für viele Entwicklungen offen. Poncet bleibt traditionell. Schöne ausgehöhlte Formen und ein echter Sinn für plastischen Ausdruck verdienen ein Interesse, das über bloße Höflichkeit hinausgeht.

Die letzten Werke Brauners zeigen eine spektakuläre Entwicklung. Der Künstler hat das glatte und polierte Wachs und die archaisierenden Töne aufgegeben und arbeitet nun mit Paste und reinen Farben. Sein Übergang zur Ölmalerei fällt mit einem Verzicht auf den Intellektualismus seiner sonstigen Themen zusammen. Die aus linearen Flächen, nach der Art Picassos oder Braques entwickelten Gesichter, verlieren das Geheimnisvolle. Man wird vergeblich einen versteckten Symbolismus suchen. Die Arbeiten haben eine plastische Gegenwärtigkeit und eine große Frische, wenn sie auch gewollt ungeschickt in der Technik sind.

Eine der letztgeborenen Galerien der Rue de Seine (man erwartet noch die Übersiedlung der Galerie Jeanne Bucher nach St. Germain-des Près), die Galerie Europe, hat ihre Tätigkeit mit einer Wols-Ausstellung eingeweiht. Glänzender Start: Die Ausstellung umfaßt eine Gruppe von 20 ausgewählten Werken, Öl- und Aquarellmalereien, die meist von ausgezeichneter Qualität sind.

Die Ausstellung neuer Bilder Manessiers in der Galerie de France hat in Pariser Künstlerkreisen große Überraschung ausgelöst. Der Maler hat seine religiösen Themen fallen gelassen und wendet sich fast ausschließlich weltlichen Motiven zu. Alle diese Werke, die in den Jahren 1958—1959 bei einem Aufenthalt des Künstlers in Südfrankreich entstanden, tragen Titel wie „Les Maures", „Nuit au Mas", „Les Sources", „Le Remous", „Les Lavandes", „La Durance", „Aube sur la Garrigue". Ein einziges Bild nur nennt sich „Hymne an Maria-Magdalena". Aber es gleicht vollkommen den anderen. Das ist ein Schwelgen in betäubenden, lichtumflorten Farben, die von krampfhaften schwarzen Zusammenziehungen durchzogen sind. Wie aufrichtig Manessiers kosmischer Pantheismus auch sein mag, er ist eine Quelle von Irrtümern. Die Bilder erscheinen bei zweimaligem Hinsehen wenig überzeugend. Man findet hier die Bestandteile eines schematischen Stils, die Wiederholung der gleichen stilistischen Vorgänge bei der Führung des Pinselstrichs, der Anbringung der grafischen Elemente, der Vergrößerung eines Kirchenfensterdetails. Liegt nicht genau hier der Irrtum der Malerei von Manessier, daß er in seinen Bildern mit der Glasmalerei rivalisieren will?

Außerdem stellt die Verkleinerung gewisser wellenförmiger Rhythmen nichts als eine Anekdote dar, die wenig Variationen bietet. Diese zellenartigen Strukturen sind sehr banal. Die vielbewunderte Virtuosität dieser Malerei bleibt oberflächlich.

Pierre Restany

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Überblickt man das Ausstellungsprogramm der ersten Winterhälfte, so beobachtet man eine recht ausgewogene Mischung älterer Meister und junger Kräfte. Barlach und Arp (s. KW 7/XIII) wurden präsentiert wie andererseits auch die „Jungen Realisten", Kalinowsky und Brun L'Armenien. Der Blick geht über die Grenzen — Nicholsen vertritt als „grand old man" den englischen Beitrag, Birolli die Italiener, Léger die Franzosen, Kantor den seit einiger Zeit wieder ins Blickfeld gerückten „nahen Osten", Polen. Ein Programm, das zwar der Zufall zusammengetragen hat, das aber dennoch die Urbanität des Rhein-Ruhr-Gebietes charakterisiert.

Die Galerie van de Loo stellte mit Brun L'Armenien einen noch unbekannten Maler vor. Seine Gemälde — in schwülem Grün gehalten — sind von üppigen, surrealistisch wirkenden Verschlingungen und Verknäuelungen durchzogen, seine Materialkollagen hingegen, härter gebaut, wirken in der blassen, nahezu grisaillehaften „Farbigkeit" fast wie ins Abstrakte vorgetriebene Bilder Buffets. Das ist intelligent gemacht, weiß sich mit dem Aparten zu verbünden und vermag dennoch nicht — zumal bei den Ölbildern — vom Formalen her zu überzeugen.

In Duisburg präsentierte das Städtische Museum in seinen provisorischen Ausstellungsräumen eine Schau mit Werken Barlachs, die zum großen Teil aus der Sammlung Harmsen in Hamburg zusammengestellt ist. Das Schwergewicht liegt auf der Grafik und der Kleinplastik, nicht auf Vollständigkeit bedacht, aber doch Gelegenheit vermittelnd, einige weniger bekannte Arbeiten kennen zu lernen. Auffallend bei Barlach immer wieder

das Dilettantische dieser rustikalen Kunst, die offenbaren Ungelenkheiten, die sich bis ins hohe Alter hinein bewahren, den Arbeiten manchmal den Reiz der Spontaneität vermittelnd, oft aber auch den Betrachter mit einem Unvermögen der „Mache" konfrontierend, das ernüchternd wirkt. Auffällig übrigens, daß Barlach dort, wo er noch in jugendstiligen Formen arbeitet, gängiges Mittelmaß kaum überschreitet („Mondnacht"), daß erst die Thematik seinem malerischen Stil den Rückhalt vermittelt. Trägt das Gedankliche nicht, so bleibt die Form leer.

Die Ausstellung des Krefelder Museums Haus Lange „Drei Bildhauer aus Paris" (Cousins, Hajdu und Penalba), die von Herta Wescher eröffnet wurde, soll, da wir sie versäumten, wenigstens erwähnt werden, um das weitgespannte Programm der Winterausstellungen zu belegen. Düsseldorf hat — allein durch die Initiative seiner zahlreichen Privatgalerien — wieder das umfangreichste Programm aufzuweisen. An den Beginn des Rundganges soll die Ausstellung von Brigitte Meier-Denninghoff gesetzt werden, die bei Hella Nebelung zu sehen war. Es zeigt sich immer wieder, daß diese bei Moore und Pevsner geschulte Künstlerin zu den stärksten plastischen Potenzen Deutschlands zählt und sich auch nicht in Routine festfährt. Die Plastiken hatten außerordentlich an räumlicher Intensität gewonnen und fast zwangsläufig dadurch auch an dynamischer Ausdruckskraft. Die Aufstellung in den beengten Räumlichkeiten der privaten Galerie war nicht allen Werken günstig und appellierte häufig an die Fantasie des Betrachters (doch soll diese Einschränkung das Verdienst, die Schau ermöglicht zu haben, nicht mindern). Eine Enttäuschung hingegen wurde die Ausstellung des in Paris lebenden Düsseldorfers Horst-Egon Kalinowski in der Galerie 22. Während seine gelegentlich in Gruppenausstellungen auftauchenden Bilder stets einen Sinn für die Qualitäten der Peinture aufweisen und schon von daher ein gewisses Niveau halten, sind die „Bildschreine" denn doch im Kunstgewerbe angesiedelt. Das ergibt zwar gelegentlich interessante Materialwirkungen, aber die hervorgerufenen Bildwirkungen gemahnen leicht an barocke Dekorationen en miniature, ohne irgend deren Großartigkeit zu erreichen (die das Barock selbst dort noch zu bewahren vermag, wo es von uns als purer Kitsch empfunden wird). Schmela setzte quasi als Kontrast eine Schau mit Arbeiten von Ben Nicholsen dagegen, dessen Purismus auf diesem Hintergrund geradezu als Wohltat empfunden wird. Die Kollektion war unterschiedlich sortiert, etwas dünnblütige Arrangements hielten sich die Waage mit in ihrer Zurückhaltung außerordentlich nobel wirkenden Kompositionen.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zeigte in der Kunsthalle jeweils zwei Dreierprogramme. Das erste stellte die Schau der Düsseldorfer Künstlergruppe „Junge Realisten" neben eine Kollektivschau des Polen Tadeusz Kantor und eine Zusammenstellung früher irischer Kunst (im grafischen Kabinett). Eine etwas bunte Mischung. Die „Jungen Realisten" sind eine sich tapfer schlagende und unbeirrbar ihren Weg gehende Künstlergruppe, deren Schau man jedesmal wieder in der Hoffnung aufsucht, doch einmal ein überzeugendes Talent, eine überzeugende Bildlösung zu finden. Aber bei aller redlichen Bemühung findet man stets nur Varianten bereits vorhandener Formulierungen und ist für einen Schuß Individualität schon dankbar.

Mit Tadeusz Kantor stellte die Leitung des Kunstvereins pointiert einen Künstler der „art informelle" daneben, einen polnischen Maler, dessen Beispiel deutlich macht, daß jenseits des „Eisernen Vorhanges" auch wieder Möglichkeiten entstanden sind, dem „Sozialen Realismus" zu entgehen. Die persönlichen Fährnisse, die sich immer wieder daraus ergeben, lassen sich nur ahnen, machen aber deutlich, daß es sich hier um so weniger um effekthascherische Mache handelt. Kantors Malerei zeigt ein spontanes, explosives Temperament, das dennoch mit malerischen Wirkungen zu rechnen weiß, wenn auch zumeist die pure Temperamentsäußerung die Bildwirkung bestimmt und somit der Bildaufbau hintangestellt wird. Im Grafischen Kabinett war gleichzeitig — sehr geschickt präsentiert — eine Schau des Deutschen Kunstrates „Frühe Irische Kunst" zu sehen. Eine kleine, intime Wanderausstellung, die allerdings nur in den wenigsten Stücken Zeugnisse früher Kunstäußerung zeigte; denn sorgfältig geschmiedete, einfache Speerspitzen, Beile usw., sind reine Gebrauchsgegenstände und als solche Zeugnisse der Handfertigkeit jener Generationen, doch noch keine Kunstwerke.

Die darauf folgende Ausstellungsgruppe des Kunstvereins war den Italienern gewidmet. Der Kollektivschau Birolli, die bereits in Berlin, Braunschweig und Darmstadt gezeigt worden ist (siehe KW 5—6/XIII) wurde eine Zusammenstellung „Italienische Grafik" zugeordnet, die einen recht guten Überblick über die vielseitigen Strömungen der italienischen Kunst vermittelt. Sie hat auch heute noch gültige Aussagen gegenständlicher Darstellung aufzuweisen (Marini, Campigli), andererseits vereinigt sie mit Vedova, Corpora, Meloni u. a. zahlreiche Spielarten der Abstraktion.

Fernand Légers Zyklus „La Ville" bildete in seiner strengen, „klassischen" Komposition ein gutes Pendant zu den Italienern. — Übrigens soll an dieser Stelle einmal auf die Kataloge des Kunstvereins hingewiesen werden, die seit einiger Zeit auf das „Sandberg'sche" Format gebracht worden sind und sorgfältig ausgestattet werden, vor allem im Abbildungsteil jeweils gute, großformatige Reproduktionen bringen. — Auf eine reizvolle kleine Schau des Hamburger Grafikers Horst Janssen im Grafischen Kabinett Weber (Hans Jürgen Niepel) — etwas für Liebhaber grafischer Curiosa — sei am Schluß des Düsseldorfer Rundganges noch hingewiesen.

Bleibt noch aus Köln zu berichten. Anne Abels hatte eine sehr schöne Kollektion von Jean Paul Riopelle zusammengetragen, der früher bereits im Kunstverein vorgestellt worden war. Es zeigt sich, daß Riopelle die damals angeschlagene Linie weiter verfolgt hat und seine abstrakten Impressionen durch gliedernde Farbstrukturen ordnet und bindet. Diese großzügigere Formierung der Grundelemente kommt dem Bildbau außerordentlich zugute. Wollte man einen Vergleich heranziehen, könnte man sagen, Riopelle sei von der flüchtig hingeworfenen Impression zur Charakterstudie vorgedrungen.

Die Galerie „Der Spiegel", die sich in letzter Zeit immer mehr auf den von ihr in den ersten Nachkriegsjahren durchgesetzten Künstlerkreis beschränkt, zeigte eine Schau neuer Bilder und Aquarelle von Ernst W. Nay, die an einigen besonders geglückten Beispielen deutlich machte, wie weit Nay in der letzten Zeit über die Farbe zu intensiven Bildlösungen gelangt, die über das rein Dekorative, das seine Tableaus so oft kennzeichnet, hinausgelangen.

Im Kunstverein (Hahnentor) wurde die jährliche Schau der Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler gezeigt. Sie hat, wie alle derartigen Veranstaltungen, eine viel zu breite Basis, um im Ganzen ein durchgängiges Qualitätsniveau zu zeigen. Überdies wurden auch die „Spitzen" nicht in einem Saal konzentriert, sondern überall untergemischt, so daß die Farblosigkeit der Umgebung sie gelegentlich zu erdrücken drohte. Ob man nicht doch besser führe, wenn man anstatt des Grundsatzes „Gleiches Recht für alle" jeweils Akzente setzen und diesen oder jenen Künstler mit einer erweiterten Schau besonders herausstellen würde? Man miede in jedem Fall auf diese Weise die ermüdende Einförmigkeit.

Hannelore Schubert

AUSSTELLUNGEN IN STUTTGART

Daß es der jungen Galerie Möller gelang, Emil Schumachers Arbeit erstmals in Stuttgart zu zeigen, wurde hier dankbar quittiert. Aber was sah man? Eine beschränkte Anzahl Kleinformate dritter Wahl. Wir wollen dem Verfasser nicht nachrechnen, welchen Anteil er an derartigen Zusammenstellungen hat. Unser Ärger wendet sich vor allem gegen Schumachers Absatzstrategen, gegen deren Einschätzung ihres Publikums. Ihnen sei gesagt, daß es nicht nur interessante oder weniger interessante Kunden gibt, sondern daneben auch noch eine zu informierende Öffentlichkeit. Schumacher gegenüber wollen wir fair handeln und auf eine eingehende Kritik der in Stuttgart gezeigten Arbeit verzichten.

In den gleichen Räumen, aber unter anderen Vorzeichen, fand die darauf folgende Schau kleinerer Bronzen von Paul Reich statt: ein Debut im guten Sinne. Der 34jährige in Stuttgart lebende Plastiker konnte warten, bis er eine tragfähige Konzeption anzubieten hatte. Wir treffen da zunächst auf vertraute Merkmale, so den mürben Chic der Oberflächen, den Reich mit Hajek teilt, oder das Aufeinandertreffen kontrastierender Formationen, das wir auch bei Ciminotti sehen. Aber diese Gemeinsamkeiten scheinen eher auf das von allen dreien angewandte Wachsgußverfahren zu verweisen. Denn Reich setzt selbständig seine Akzente. Zunächst löst auch er das pralle, den Tastsinn herausfordernde Realvolumen auf, reißt er die Oberfläche auf, die unter der Haut einen massiven Körper vortäuschen möchte, negiert er die geschlossene Gestaltform bis hin zum Anti-Statuarischen, Anti-Korpuskulären. Aber das geschieht mit einer bisher ungekannten Heftigkeit: der aggressiven Expansion des glühenden, fließenden Metalls wird schon beim Modellieren in Wachs tunlichst vorgearbeitet. Einer chaotischen, bloßen Dispersion des Realvolumens setzt Reich waghalsige „Willensakte" entgegen. Schroff kontrastierende Elemente treffen dicht aufeinander: flächiger Schild auf sternartige Formierung, knolliger Punkt auf flatterndes Lineament. Kleinformatiges, welches die Merkmale der tragenden Elemente wiederholt, sie vervielfältigt, arbeitet die Kontraste wieder auf. Dynamisch, mit geradezu barocker Vehemenz, durchdringt es das Ganze, entspannt er rhythmisch die Gegensätze. Schließlich greifen „Fühler" aus, um den Raum zu punktieren, dem Auge Stützpunkte zu liefern, um ein Maximum an Raum, an „geformter Luft" in das Kraftfeld der Plastik einzufangen.

Bei all dem entfalten sich differenzierte Spiele des Halbdunkel, selbst farbige Beziehungen klingen leise an. Mit der Preisgabe des gespannten Volumens meldet sich jedoch eine Gefahr an: das dispersierende Verfahren gerät leicht in den Sog verführerischer, „malerischer" Effekte, der zweidimensionalen Vorstellung unter Verlust der Raumdefinition. Reichs Bronzen sind nicht ganz frei davon. Weiter: da sind auch die (häufig zitierten) Assoziationen an Baumrinden, Wurzelwerk, an die Ablagerungen submariner Fauna. Sie bekunden nicht nur das Bedürfnis im Betrachter, Neuartiges grob zu beschreiben oder durch gemeine Vertraulichkeit zu entzaubern. Diese Assoziationen bestehen dort zu Recht, wo der Autor dem natürlichen Fluß des glühenden Metalls

allzu willig Folge leistete. Das erstellte Gebilde hat mit dem Naturprodukt die anonyme Wahrscheinlichkeit im strukturellen Bau gemeinsam. Es dürfte gerade zu den von Reich in Anspruch genommenen „ästhetischen Willensakten" gehören, eine entscheidende Zäsur zwischen Natur- und Kunstgebilde anzustreben.

In den neuen Räumen der Galerie Lutz und Meyer sah man bis vor kurzem neue Malereien und Graphiken von Heinz Trökes, eine sorgfältige Zusammenstellung. Eine diesem Verfasser eigentümliche Verbindung von sensuell Erlebtem und „Erfundenem", die sich früher zu einer magischen Fiktion von Wirklichkeit verdichtete, wird nun abgelöst von einer schwebenden Idyllik, die mehr in den Bereich der Abstraktion zurücktritt: Zonen aus einer bläßlich-bunten Farbigkeit werden kontrapunktiert von erfundenen Zeichen. Die Mittel organisieren sich teils zu sanft spukenden Figurationen, teils zu losen, den Strukturen sich annähernden Verbänden. Fritz Seitz

Heinz Trökes

BÜCHER

Bernhard Degenhart: **Hans von Marées — Fresken von Neapel**
Prestel Verlag, München

Es ist eine ewige Jugend um diesen lange Zeit unverstandenen Farb- und Formensucher. Als Julius Meier-Graefe für Marées warb, war dies gleichzeitig das Signal zum van Gogh- und Cézanneverständnis. Marées läßt sich nicht ganz in die Entwicklungslinien der deutschen Malerei einordnen, da er sich mit dem mediterranen Geist vermählte und einer Tradition zugehört, die zur Pittura metafisica von Carrà und de Chirico führt. Ja, der frühe Picasso ist hier genau vorgebildet, wie schon jene grüblerische Auseinandersetzung mit dem Tektonischen und der pastosen, aufs äußerste provozierten Farbe dem Weg Cézannes parallel läuft. Aber Marées hat sich von dem Formkleid einer monumental historisierenden Bildarchitektur nicht ganz befreien können. Im Zenith steht bei ihm der Mensch. Auch das ist mediterran. Die Neapeler Fresken, die man, viel zu wenig beachtet, eher verwahrlost, im Aquarium von Neapel sehen kann, sind der Markstein in der Entwicklung Marées, was von Degenhart eingehend expliziert wird. Dies Fresko interpretiert Degenhart unter den Aspekten des reiferen Marées. Durch hervorragende Reproduktionen liefern die Bilder das anschauliche Material, farbig und schwarz-weiß, zu der ausgezeichneten Bildanalyse. Theodor Heuss hat in seiner ungemein sympathischen Einführung zu dem Band inhaltliche Motive der Fresken richtig herausgehoben. Bei der geselligen Gruppe vor dem Haus, die wie ein Kammerorchester von Individuen wirkt, stellen sich unwillkürlich Assoziationen an Puvis de Chavannes, an Odilon Redon ein. Aber die Erinnerung an die Antike herrscht vor. In Marées ist allerdings mehr vom Zweifel am absolut gültigen Maßstab der Antike verborgen als bei Feuerbach.

Ein universeller Maler ist hier durch eine würdige Publikation geehrt. Sie sollte dazu auffordern, aus dem Raum der Fresken in Neapel ein Museum zu machen. Vietta

Gertrude Berthold: **Cézanne und die alten Meister**
Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart

Die Tatsache, daß Cézanne, der zu den Begründern der modernen Malerei zählt, intensive Studien nach alten Meistern getrieben hat, ist hinlänglich bekannt. Immer wieder wird in biografischen Darstellungen berichtet, daß Cézanne ausgiebig im Louvre kopiert hat. Belegt werden diese Studien jedoch zumeist nur mit zwei oder drei Beispielen. Gertrude Berthold hat es in ihrer Arbeit nun endlich einmal unternommen, diesen Studien genau nachzugehen.

Cézannes Kopien sind fast ausnahmslos Zeichnungen, die er nach Bildern wie auch nach Plastiken fertigte. Daß es Cézanne dabei vordringlich um kompositorische Probleme ging, beweist schon die Wahl seiner Vorbilder: Neben Rubens etwa und Delacroix wählt er auch Arbeiten weniger bedeutender Künstler aus — vorausgesetzt, es interessiert ihn eine bestimmte Stellung oder eine Körperhaltung in bezug auf seine eigene Komposition. Selten kopiert er ganze Bilder, zumeist greift er Details heraus, die für den Bildaufbau von Bedeutung sind.

Die Art der Umdeutung des kopierten Originals in Cézannes Zeichnungen wie in dem verarbeitenden Ölbild untersucht Gertrude Berthold sehr eingehend. Sie vermittelt damit erstmals wirklich überzeugende „Ahnenreihen" für bestimmte Figuren Cézannes und läßt im Vergleich die Eigenart des großen Malers als „Kopist" deutlich werden.

Der Textteil wird ergänzt durch einen ausgedehnten wissenschaftlichen Katalog, der mehr als die Hälfte der gesamten Publikation umfaßt und der das große Material übersichtlich für die weitere Forschung verfügbar macht. hs

Karl Gerstner: **Kalte Kunst? — Zum Standort der heutigen Malerei**
Ad rem 1, herausgegeben von Markus Kutter
Verlag Arthur Niggli, Taufen AR, Schweiz

Das Heft erscheint als erster Band einer Reihe „ad rem", die im Verlag Arthur Niggli, Taufen/Schweiz, herauskommt und zu den verschiedensten Aspekten und Gebieten der künstlerischen Produktion Stellung nehmen soll. Karl Gerstner stellt in einem ersten Teil die „Pioniere" der „konkreten" Malerei an Hand einiger, gut ausgewählter, typischer Beispiele vor: Cézanne, die Kubisten, Mondrian, van der Leck, Doesburg, Delaunay, Kupka, Sophie Täuber-Arp, Malewitch, Lissitzky, Vordemberge-Gildewart, Albers, van Tongerloo. Die Reihe ist nicht vollständig, obwohl sie Namen enthält, deren Bedeutung in Vergessenheit gerät; es ist aber auch nicht die Absicht Gerstners, einen vollständigen Katalog der Namen zu geben, er will lediglich die verschiedenen Anfänge und Ausgangspositionen der „konkreten" Kunst andeuten und die wichtigsten Stadien ihrer Entwicklung festhalten; allen gemeinsam ist die Orientierung an einer meist rechtwinkligen Geometrie, deren Ordnung emotional erfolgt, am betontesten wohl bei Malewitch, dessen „Suprematismus" programmatisch die Vorherrschaft der „reinen Empfindung" forderte.

Trotz ähnlicher und z. T. völlig gleicher Mittel ist die Methode der „mittleren Generation" — Gerstner versteht darunter die heute 40—50jährigen Maler — zu der der „Pioniere" konträr: sie ist da überlegt, wo jene sich dem Zufall überläßt, da kalkulierend und konstruktiv, wo jene „komponiert", und da rational und nachprüfbar, wo jene sich noch auf die Unwägbarkeiten des künstlerischen Instinkts verläßt. Oft bezeichnen bereits die Bildtitel die Differenz der beiden Generationen. Anschaulich wird dies durch den Vergleich von Mondrians „Komposition im Quadrat" von 1925 mit Max Bills „Rotem Quadrat" von 1946. Wie generell der geometrische Kalkül die Herstellung der Bilder bestimmt, zeigen die erläuternden Schemata, die Gerstner den Farbtafeln gegenüberstellt. Jedes der reproduzierten Bilder von Josef Albers, Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg, Richard P. Lohse ist konstruiert und somit rekonstruierbar, nicht in dem Sinn, in dem auch in der klassischen Malerei gelegentlich ein konstruktives und nachprüfbares Schema verwandt wird — heute ist die Herrschaft der Konstruktion des Bildes total, und zwar deshalb, weil sie bewußt durchgeführt wird. Zwar schließt die Bewußtheit der Konstruktion keine singuläre ästhetische Perfektion aus, doch bleibt eine solche Singularität rein zufällig. Prinzipiell gibt es vom Standpunkt der bewußten Konstruktion aus immer mehrere gleichwertige Lösungen eines gestellten ästhetischen (und das heißt in diesem Fall auch immer eines geometrischen) Problems. Max Bill hat an anderer Stelle deutlich auf diesen Tatbestand verwiesen und ihm mit seiner „morphologischen" Methode pädagogisch Rechnung getragen, die nicht mehr die Lösung einer Frage in einem einzelnen Bild sucht, sondern in einer Folge verschiedener Experimente und Untersuchungen zum gleichen Thema. Die Antwort ist also die ganze Reihe der Bilder (Plastiken etc.). Auch wenn Gerstner nicht ausdrücklich auf diese Wandlung der Bedeutung verweist, der Eindruck des Variablen und Austauschbaren ist so dominierend, daß sich die Folgerung geradezu aufdrängt.

Das bedeutet keine Kritik, sondern lediglich die Charakterisierung einer Kunst, die sich zwar vom Zufall nichts verspricht, aber trotzdem vom Primat der Möglichkeit lebt. Leider fällt Gerstners Antwort auf die Frage nach dem Sinn der konkreten Malerei sehr knapp aus — d. h., die Bilder werden übersichtlich, aber nicht verständlich. Anders gesagt: eine so intellektuelle Kunst wie die konkrete Malerei kann es nicht dabei bewenden lassen, an Hand von grafischen Schemata ihre Genesis zu erläutern — quasi aus dem Nähkästchen des Malerateliers zu plaudern — das alles kann nur die Vorbereitung für die dann erst beginnende Arbeit der Interpretation sein.

Interessant sind die Beispiele, die die Tendenz der jüngeren Generation umreißen sollen. Es scheint, daß Lanfranco Bombelli (geb. 1921), der Autor selbst (geb. 1930), Gérard Ifert (geb. 1929), Hansjörg Mattmüller (geb. 1923), Mary Vieira (geb. 1928) und Marcel Wyss (geb. 1930) nicht nur die Methode der Bildherstellung bei der älteren Generation gelernt haben, sondern daß bei ihnen diese Methode an einer differentialen Geometrie orientiert ist, die die Geometrie des rechten Winkels ablöst. Spielmann

Werner Blaser: **Wohnen und Bauen in Japan**
Teufen AR, Verlag Arthur Niggli, 1958, 9,50 DM

Der junge schweizer Architekt Werner Blaser hat in den Jahren 1953 und 1954 die Meisterwerke der klassischen japanischen Architektur studiert und fotografiert und als Ergebnis das Buch „Tempel und Teehaus in Japan" (Urs Graf Verlag 1955) herausgegeben. Drei Jahre später legt er nun einen kleinen Band über das gleiche Thema vor, das an einen größeren Publikumskreis gerichtet ist und zum Verständnis und Erlebnis der japanischen Architektur beizutragen sucht. Durch eine kurze Einleitung und wenige Texte kommentiert, sind etwa 40 Abbildungen und wenige Grundrisse von den wichtigsten Bauten zusammengestellt worden, die in der Tat die klassische Meisterschaft der japanischen Handwerker-Künstler unter Beweis stellen. Was auf den aus dem Chikago Mies van der Rohes nach Japan kommenden schweizer Architekten den stärksten Eindruck machte, waren die „völlige Übereinstimmung des Raumes mit der Lebensführung des Japaners" (S. 11), „die mathematische Präzision, schlichte Sachlichkeit, feine Anpassung an die Masse und Bedürfnisse des Menschen und edle Ausgewogenheit aller Verhältnisse" (S. 11). Daß es auch eine andere Seite des japanischen Bauens gibt, eine dionysische neben der apollinischen, auf die die junge Architektengeneration sich kürzlich besonnen hat, dürfte jedoch nicht unerwähnt bleiben. Georg Schmidt weist in seinen Geleitworten zu dem schönen Bändchen auf die zeitliche und geistige Distanz hin, die diese Bauten von denen des heutigen Europa trennt und vor allem auf die vollkommen verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnisse des japanischen Feudalregimes in der Zeit der Klassik und der demokratischen Industriegesellschaft im heutigen Westen. Dennoch bleibt die exemplarische Kraft und die Schule Japans für den Europäer, wie sie auch durch dieses kleine Buch evident wird. Udo Kultermann

John Berger: **Renato Guttuso**
Verlag der Kunst, Dresden, 1957

Renato Guttuso ist ein „rhetorischer Künstler". Das herausgearbeitet zu haben, ist das Verdienst der Berger'schen Monographie. Die formale Deutung Bergers zeigt aber auch, daß sich, wie im Falle des mehr leidenschaftlichen als beschaulichen Künstlers, die „Gefühlsbetonung des Expressionismus" und die „analytische Annäherungsweise der Kubisten" durchaus und fruchtbar verbinden lassen. Imponierend ist der Zeichner Guttuso. K. F. Ertel

Dokumente der Malerei
Gertrude Stein: **Picasso**
Giovanni Scheiwiller: **Amedeo Modigliani**
Alberto Giacometti, Essays, Fotos, Dessins
Verlag Die Arche, Zürich

Die Arche hat in ihren prägnant zusammengestellten Büchern der Sammlung „Horizont" einen eigenen Informationsstil entwickelt, von dem die Literatur der Ezra Pound, Henry Miller so gut wie die moderne Malerei profitiert. Vieles, was Pound sagt, zumal in „Personae, Die Masken Ezra Pounds", betrifft auch die Verständigung über unsere jüngste Kunst. Giacometti wird durch Faksimiles und seine halb dadaistische Dichtung plastisch umrissen vorgestellt. Diese vielfarbige Näherung an eine heutige künstlerische Erscheinung von Rang wird bei Modigliani zu einem Bukett von Huldigungen. Seine Briefe lassen erkennen, wieviel Poesie unserer Gegenwart von den Malern geschrieben wurde, nicht nur von den Professionellen. Gertrude Steins Picassobuch möchte man ein kleines Gebetbuch für die Moderne nennen. Man kann es nur lieben. V.

Fritz Löffler: **Josef Hegenbarth**
Verlag der Kunst, Dresden, Leinen 36 DM
Josef Hegenbarth: **Zeichnungen**
Verlag Gebr. Mann, Berlin, Hln. 28 DM

Zum 75jährigen Geburtstag Josef Hegenbarths erscheinen 2 Bände, der eine in Ost-, der andere in Westdeutschland verlegt. Der Ruf eines bedeutenden Künstlers überspringt die Grenzen.

Während die Akademie der Künste zu Berlin ihre Anerkennung mit einem Tafelband (22,7×29,7 cm) von 30 hervorragenden Lichtdrucken zum Ausdruck bringt, der vorwiegend freie Zeichnungen Hegenbarths enthält und in dieser guten Auswahl den Schwarz-Weiß-Stil dokumentiert, vermag der Dresdener Verlag die erste, das Gesamtwerk Hegenbarths umfassende Monografie vorzulegen. Will Grohmann schreibt den Festtagsgruß an den „Einsamen, den Einzelgänger", an den Freund für die westliche Seite, Fritz Löffler, ein Wegbegleiter Hegenbarths, die umfangreiche Lebensstudie. Hier wie dort will man Stationen der stillen und zähen Tätigkeit eines Zeichenstiftes setzen, und das ist in beiden Fällen wohl gelungen. Nachdem Kubin tot ist, dürfte Hegenbarth einer der markantesten lebenden Zeichner sein. Dieses Urteil vermögen uns auch die abgebildeten Gemälde und überhaupt die farbigen Blätter des Bandes von Löffler nicht auszureden. Hegenbarths Stärke liegt in seinem unnachahmlichen Strich, im Umgang mit Stift, Feder, Tuschpinsel. Darin ist er ein Meister, auch des Weglassens. Wie aus abstrakten Linienzügen Gestalten erwachsen, Situationen und Szenen hervorquellen und Leben gewinnen, dabei auf dem Blatt doch „nur" formale Elemente bleiben, das sind Kennzeichen eines souveränen Altersstils, der sich bei Gogol genauso zu Hause fühlt wie bei Cervantes und Swift, im Zirkus ebenso wie im Theater. Der stattliche Band des Verlags der Kunst hat allerdings den Vorzug, daß er neben einem reichhaltigeren Abbildungsmaterial eine sorgsam gearbeitete Bibliographie und ein vollständiges Ausstellungsverzeichnis bietet. Doch im einen wie im anderen Falle ist das Bild eines großen Zeichners würdig vertieft. K. G.

Große Kulturen der Frühzeit
Heinz Mode: **Das frühe Indien**
Hermann Trimborn: **Das alte Amerika**
Eleanor Consten: **Das alte China**
Verlag Gustav Kilpper

Dem Verlag Gustav Kilpper ist mit der Serie der großen Kulturen der Frühzeit ein Buchtypus gelungen, der sich mit Recht durchgesetzt hat. In diesen Bänden findet eine glückliche Verbindung von wissenschaftlichem Forschungsmaterial, Information über die Gesamtkultur und Interpretation des Bilderteils statt. Der Band „Das frühe Indien" ist für die Frühgeschichte Indiens von größter Bedeutung, weil es sich hier nicht nur um den Nachweis der prähistorischen Funde und ihre Einordnung handelt, sondern weil die indische religiöse Literatur aufs engste mit der Frühzeit zusammenhängt. Mode klärt nun wesentliche Unklarheiten auf. Nach den letzten Forschungen und der immer bedeutenderen indischen Archäologie ist die sogenannte Harappakultur — seine Darstellung hierzu ist klarer als die von Goetz' Kunstgeschichte Indiens im Holle-Verlag — viel tiefer nach Mittelindien eingedrungen, als man annahm, und hat sich in ihren südlichen und südwestlichen Ausläufern viel länger neben den Indoariern gehalten, als vermutet wurde. Auch scheint es so zu sein, daß die Harappakultur am Indus durch ein früheres Volk, nicht die Indoarier, überwunden wurde, und die Indoarier hatten mit diesen, womöglich iranischen Eroberern zu tun, als sie über die Berge ins Land eindrangen und langsam vom oberen Industal, bis hinein zur Gangesebene, Besitz ergriffen. Die einleuchtende Darstellung von Mode macht auch klar, daß die Harappakultur den Einwanderern genau so überlegen war wie die Mittelmeerkultur der Germanen in der Völkerwanderungszeit. Die Parallelen sind erstaunlich. Der Gang der indischen Geschichte bedarf demnach einer neuen Deutung, zu der hier die Archäologen den Grundstein gelegt haben. Vieles, was bei dem

Kurt Rehm

heute erwachenden, historischen Interesse der Inder noch unter irrigen Vorstellungen leidet, wird damit definitiv ausgeräumt. Wir haben es mit einer Kulturverschmelzung, nicht einer Kulturvernichtung bei der Eroberung des Landes zu tun. Eine der schönsten Partien des Buchs ist die Darstellung des Mutterkults, der von der Frühzeit über die Gandharakunst bis zum Kult der Mutter Indien anhand der Plastiken nachgewiesen wird.
Die Kultur Amerikas, die Trimborn aus gleicher Sachkenntnis heraus aufhellt, gibt das Rätsel auf, w o h e r die hohe Kulturstufe der indianischen Völker stammt. Durch die Ausstellungen in Köln (Peru, Goldschatz der Inkas und mexikanische Kunst) ist das Augenmerk auf diese vulkanische, eruptive, überaus plastische Kunst gelenkt worden. Trimborn geht von ost- und südostasiatischen Ausstrahlungen in Südamerika aus und widerlegt mit guten Gründen die These Heyerdahls von der peruanischen Kultur auf der Osterinsel, weil nicht die Indianer, sondern die polynesischen Wikinger die Seefahrer waren. Er vermutet viel eher polynesische Fahrten nach Südamerika, wofür aber Belege fehlen und die er geringer im Einfluß veranschlagt als die ost- und südostasiatischen Ausstrahlungen. (Es gibt z. B. eine Gemeinsamkeit der Kalenderrechnung zwischen China, Siam und Java einerseits, sowie Mittelamerika andererseits. Der Band umschließt die mexikanische Kultur, die Mayas, die er die Griechen Mittelamerikas nennt, das „El Dorado" und die Geschichte der Kulturen von „Altperu". Doch sei eins vermerkt: die Zusammenschau dieser Kulturbände tendiert zum geographisch-wissenschaftlichen Überblick der Kulturverbreitung und ihrer Zusammenhänge, während die Deutung des Kunstwerks selbst, sein absoluter Gehalt, etwas in den Hintergrund tritt. Uns steht die hohe süd- und mittelamerikanische Kultur aus einem Grunde fern: sie hat niemals die Vermenschlichung der Mittelmeer- und asiatischen Kultur geleistet. Hier war die Durchdringung mit dem Christentum wirklich ein erlösender Schritt. Auch das alte China, das Eleanor Consten als erfahrene Kennerin vorstellt, kulminiert in seinen Kunstwerken, während hier aber der historische Ablauf der Shang-, Chou- und Handynastie zugleich Grundlage der großen chinesischen Philosophie ist, zumal Kungfutses. Die Erhabenheit dieser Opfergefäße ist ein einmaliges Ereignis in der Weltkunst: Mit den Han schließt das chinesische Altertum. Es ist um so verehrenswerter, als es die Grundlage der tiefsten Staatsphilosophie der Erde enthält, bleibender als die Organisation der Kultur von Peru. Es versteht sich, daß alle Bände denselben ausgezeichneten Bilderteil besitzen.
Vietta

Ernst Buchner: **Die Alte Pinakothek München.** Meisterwerke der europäischen Malerei. 70 Seiten Text, 42 Farbtafeln, 98 ganzseitige Schwarz-Weiß-Bilder
Hirmer Verlag. Ln. 78,— DM

Die Veröffentlichungen der deutschen Museen meiden mehr und mehr Katalog-Charakter und bemühen sich um ein kostbares, repräsentatives Äußeres. Prachtvolles Beispiel dieses Bemühens ist der große, im Hirmer Verlag erschienene Band über die Alte Pinakothek in München. Das Buch enthält neben 98 ganzseitigen Schwarz-Weiß-Abbildungen 42 bestgelungene Farbtafeln.
Die Abbildungen sind nach regionalen Gesichtspunkten geordnet. Voran die Deutsche Malerei mit den Werken Altdorfers und Dürers, der altkölnischen und der schwäbischen Malerei mit Bildern aus Franken, Sachsen und Bayern, mit Grünewald, Cranach, Baldung und Holbein, um die berühmtesten unter den Großen anzuführen.
Die frühe niederländische Malerei ist mit von der Weyden, Memling, Bouts, Bosch, Brueghel, Elsheimer abgebildet. An die flämischen Meister des 17. Jahrhunderts, Rubens, van Dyck, Brouwer und Siberecks, schließt sich das Holland des 17. Jahrhunderts an, leider weniger reich vertreten als die Flamen, die mit der großen Rubenssammlung einen der Schwerpunkte der Pinakothek darstellen.
Italien wieder bietet sich reich dar mit Giotto, Fra Angelico, Masolino, Filippo Lippi, Botticelli, Raffael, Lionardo, Tizian, Tintoretto, Tiepolo und vielen anderen Bildern, unter denen die „Maria der Verkündigung" des Antonello da Messina (um 1430—1479) zum Kostbarsten zu zählen ist.
Wenig umfassend sind die französischen und spanischen Sammlungen. Ihre Abbildungen nehmen denn auch einen kleineren Raum ein und schließen das Buch nicht ganz so befriedigend ab wie es beginnt.
Der vorliegende Bildband, der zur Wiedereröffnung des Museums erschien, erfüllt vollauf seine Absicht, „einen Begriff von dem Reichtum der Sammlung zu vermitteln, und zum lebendigen Erfassen der Kunstwerke anzuregen". K. S.

Hubert Schrade: **Frühromanische Malerei.**
350 Seiten mit 12 Farbtafeln, 110 einf. Abb. 1958, Ln. DM 39,—
Verlag DuMont Schauberg, Köln.

Hubert Schrade gibt mit diesem Band den ersten Teil seiner „Malerei des Mittelalters". Er will ihre Gestalt, Bestimmung, Macht und ihr Schicksal deuten. Der erste Band behandelt die vor- und frühromanische Malerei der karolingischen, ottonischen und frühsalischen Zeit. Die Folge widmet sich besonders der Wand- und Tafelmalerei, wobei Buch- und Glasmalerei notwendig heranzuziehen sind. Der Verfasser betont ausdrücklich, daß er nicht stoffliche Vollständigkeit anstrebt. Die Arbeitsweise des Autors ist vorbildlich: er geht immer wieder von der Beschreibung des unmittelbar Gesehenen aus. Man kann dies ausgezeichnet fundierte Buch auch unwissenschaftlich lesen. Es hat etwas von einer Legende: so, wenn von dem Goldschmied Eligius berichtet wird (659 n. Chr.). Freilich unterbricht der wissenschaftliche Apparat dann wieder den fließenden Duktus. Wie nahe uns diese Epoche wieder gerückt ist, zeigen z. B die kraftvolle Vision des Jesaja oder der Lukas der Münchner Staatsbibliothek. Die Größe der romanischen Kunstepoche ist in solchen Beispielen ganz gegenwärtig. V.

Kürschners Graphiker-Handbuch. Herausgegeben von Dr. Charlotte Ferrgg-Frowein. 180 Seiten
Walter de Gruyter u. Co., Berlin, 1959

Diese alphabetisch geordnete Zusammenfassung der Namen und Adressen von deutschen, österreichischen und schweizer Grafikern, Illustratoren, Karikaturisten, Gebrauchsgrafikern und Buchgestaltern, teilweise durch Auskünfte über die Ausbildung, Ausstellungen und Publikationen der Künstler ergänzt und mit einer Vielfalt von Bildbeispielen versehen, ist vor allem dazu da, die Arbeit des Verlegers und Redakteurs, der geeignete grafische Mitarbeiter sucht, zu erleichtern. Da es sich hier um ein Nachschlagewerk mit Werbeabsichten, nicht um ein Kunstbuch handelt, sind viele Bilder reproduziert, die das Licht der Öffentlichkeit scheuen sollten. Daneben aber kommen im Abbildungsteil auch erstklassige Grafiker wie Marcks, Schmidt-Rottluff, Flora, Battke, Reiner, Kubin, Heckel, Mataré, Kokoschka, Rössing, Rehm, Böhmer, Nesch, Richter, Grieshaber, Becker, Loriot, Seitz, Gleinig, Lohrer, Staudinger, Bertelsmann und Mathéy zur Geltung. f.

Marmor im neuzeitlichen Bauschaffen, II. Teil. Herausgeber: Deutscher Marmorverband, München; Bearbeitung: Dipl.-Ing. Dr. Th. Kress; Carl Gerber Verlag, München. 96 S., 128 Abb., DM 9,—.

Der Kampf, der zu Beginn der modernen Architektur gegen das Ornament geführt wurde — Adolf Loos sprach von „Ornament und Verbrechen" — richtete sich auch gegen alle Materialien dekorativen und schmückenden Charakters. Als Mies van der Rohe den Auftrag bekam, für den deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona Marmor zu verwenden, bereitete es ihm zunächst erhebliches Unbehagen, dem sachlichen Charakter seiner Architektur eine solch repräsentative Note zu geben. Er löste die Aufgabe, indem er einen großen, geschliffenen Block gelben spanischen Marmors frei in den Raum stellte. Später wurde dieser Block im Haus Tugendhat als trennendes Wandelement eingebaut. Damit schien der Bann gegenüber einem Material gebrochen zu sein, das 2000 Jahre lang so erfolgreich in Architektur und Plastik verwandt worden war. Sieht man von denjenigen Bauten ab, die — nicht nur in Deutschland — der Repräsentation politischer und wirtschaftlicher Macht dienten und deshalb von vorneherein restaurativem Denken verbunden waren, dann kann man feststellen, daß die großen europäischen und amerikanischen Architekten nur selten Marmor verwandten, und wenn, dann nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Anweisung ihres Auftraggebers.
Das vorliegende Heft, das der deutsche Marmorverband herausgab, vermag vielleicht die Frage zu beantworten, warum dieses so prächtige Material gerade unsere bedeutendsten Architekten nicht reizte. Dipl.-Ing. Dr. Kress stellte aus Beispielen der deutschen Architektur, die vom Einfamilienhaus bis zum Büro-Hochhaus, von Wohnraumkaminen bis zu Altartischen reichen, die verschiedensten Anwendungsmöglichkeiten des Marmors zusammen. Dabei zeigt sich nun, daß mit wenigen Ausnahmen der Marmor dazu benutzt wird, Stahlbetonkonstruktionen, Wände jeder Art, Fußböden, Treppen mit einer zugleich repräsentativen und dekorativen Haut aus mehr oder weniger dünnen Platten zu überziehen. Wenn aber irgendein architektonisches Prinzip der modernen Architektur widerspricht, dann ist es die Absicht, zu kaschieren, Strukturen und Konstruktionen verschwinden zu lassen oder da vorzutäuschen, wo sie gar nicht vorhanden sind. Beide Tendenzen finden sich häufig. Daß man gerade auf den Marmor verfällt, um diese Täuschungen zu realisieren, liegt wahrscheinlich in der Tradition des Materials, keineswegs in seinen naturgegebenen Eigenschaften begründet. Deshalb ist es fraglich, ob der deutsche Marmorverband gut daran tat, gebaute Beispiele anzuführen, ob es nicht ratsamer gewesen wäre, prinzipielle technische Möglichkeiten zu zeigen, nicht aber Realisationen, die zum Imitatorischen tendieren. Die zahlreichen, beigefügten Werkzeichnungen verleiten wie in ähnlichen Fällen außerdem dazu, das schon einmal Angewandte ein weiteres Mal mit kleinen Varianten zu wiederholen. An die Stelle der produktiven Erfindung neuer Möglichkeiten tritt so leicht das Klischee, und zwar ein Klischee, das dann die wirklich produktiven Architekten davon abhält, sich mit dem an sich hervorragenden Material auseinanderzusetzen. Im ureigensten Interesse der Marmorindustrie müßte es deshalb liegen, alles zu tun, um die alten und ausgelaugten Verwendungsmöglichkeiten des Marmors durch neue zu ersetzen, die zu den Prinzipien der modernen Architektur nicht im Widerspruch stehen.
Heinz Spielmann

Carl Oskar Jatho: Eine Stadt von Welt. Köln vordem und hernach
Kiepenheuer & Witsch, 1958

Carl Oskar Jatho, Kunstkritiker und Chronist des geistigen Lebens der Stadt Köln, 1946 durch sein Buch „Urbanität" hervorgetreten, sucht in diesem Erinnerungsband ein Fazit der kölnischen Kulturgeschichte zu ziehen, sucht der Geschichte der Stadt gleichsam eine allgemeine historische Entwicklung zu geben, Köln also als Beispielfall der Weltgeschichte zu akzentuieren. Überraschenderweise ist dies in bestimmten Epochen durchaus möglich, etwa im 13. Jahrhundert, als Thomas von Aquin, Albertus Magnus, Meister Ekkehart und Duns Skotus in Köln wirkten, als Petrarca im Jahr 1333 nach Köln kam und der Dom mit seinem Chor und seinem künstlerischen Schmuck die Geister Europas faszinierte. Der Hauptteil des Buches ist jedoch dem Neuaufbau der Stadt nach 1945 gewidmet und hier sowohl dem materiellen wie dem geistigen Aufbau. Für die neue architektonische Gestalt der Stadt findet Jatho gelegentlich harte, aber berechtigte Worte der Kritik, auch an solchen Bauten, die mit dem betonten Anspruch der Modernität auftreten. Es fällt auch das Wort vom „wilden Bauen, welches Köln mehr und mehr fellachisierte" (S. 92), ein Bauen, das heute zu so ungesunden und irreparablen Konsequenzen geführt hat. Jatho macht auch eigene Vorschläge für die neue Stadtgestaltung Kölns, Vorschläge, die nicht oft genug und nicht nachdrücklich genug wiederholt werden können. Nicht Teilvorschläge, die Verkehr, Baupolizei oder technische Planungen angehen, sind wichtig, sondern eine den Menschen in den Mittelpunkt stellende Gesamtgestaltung, eine „gewandelte Auffassung von sozialem Ethos" (S. 184), eine schöpferische, soziale und ästhetische Imagination. Jatho schreibt aus einer souveränen Sachkenntnis heraus, gelegentlich zwar in einer etwas altertümlichen Sprache, verliert aber nie sein Ziel aus dem Auge, „Ehrfurcht gegen die geliebten Reste und gegen das Leben, das ins Zukünftige drängt". (S. 93). Dem Band sind 32 Abbildungen der kölnischen Kunstdenkmäler und Bauten beigegeben. Udo Kultermann

Georg Schmidt: Kleine Geschichte der Modernen Malerei von Daumier bis Chagall

Reinhard Verlag, Basel

Es ist ein unscheinbares Bändchen, diese „Kleine Geschichte der Modernen Malerei", das bereits 1955 erschienen ist und nun in neuer Auflage vorliegt. Es hat zudem selbst eine Vorgeschichte: Ihr Autor Gorg Schmidt hielt im Jahre 1955 im Basler Rundfunkstudio zehn Vorträge über Bilder des Basler Museums, und auf ausdrücklichen Wunsch der Hörer erschienen die Vorträge dann noch im gleichen Jahre als Buch.

Ein Buch also, das in keiner Weise als solches konzipiert ist und das — so sollte man meinen — mit den Schwierigkeiten eines auf den mündlichen Vortrag ausgerichteten Textes zu kämpfen hat. Und trotzdem zählt es zu den wichtigsten Zeugnissen der modernen Kunstliteratur.

Dies allerdings nicht, wenn man es als Kompendium über die „Geschichte" der Modernen Malerei betrachtet, dazu ist es — zwangsläufig, da Schmidt sich in seinen zehn Vorträgen auf je ein Bild beschränkte — zu weitgehend auf das einzelne Exempel gestellt. Es gibt heute längst historische Übersichten über die Kunst des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, die weit vollständiger sind.

Das Bändchen ist jedoch ein Paradebeispiel dafür, wie man moderne Kunst einem ungeschulten Publikum nahebringt, ohne dem Fehler seichter Popularwissenschaft anheimzufallen. Die Bildbetrachtungen sind präzise formuliert, sie arbeiten mit einem stets wiederkehrenden Betrachtungsschema, dessen einzelne Begriffe genau erläutert werden, das dennoch aber nicht starr und schulmeisterlich angewandt wird; sie zeugen überdies von einem hohen Einfühlungsvermögen in die Eigenheiten des Bildes, das sich mit einer überzeugenden Fähigkeit sprachlicher „Übersetzung" paart. hs

Goethe, 12 Aquarelle. Einleitung von Gerhard Femmel. 43 Seiten Text, 12 farbige Lichtdrucktafeln

Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Weimar 1958, Ln. 22,50 DM

In der Ostzone erschien ein verdienstvoller Band mit 12 im Lichtdruckverfahren reproduzierten Aquarellen Goethes, meist Studienblätter, die der Dichter auf seinen Italienreisen malte. Es ist bekannt, daß Goethe lange Zeit schwankte, ob er nicht Maler werden sollte. Manches Blatt dieser Auswahl kann es mit den Aquarellen seiner Malerzeitgenossen und der deutschen Romantiker durchaus aufnehmen. Allerdings tritt der Stilwille hinter einer gewissenhaften Naturschilderung zurück, und in der Wiedergabe von Figuren fehlt die zeichnerische Gelenkigkeit. Aber in den Farben zeigt Goethe größten Kunstverstand, eine überzeugende Ökonomie. Jedes Blatt ist von schönster toniger Einheit beherrscht. Der einführende Text von Gerhard Femmel erläutert die Umstände der Entstehung jedes einzelnen Aquarells. f.

Florenz, Einführung von Eberhard Friedrich
Gräfe und Unzer Verlag, München

In der Reihe „Farbige Welt" erschien als dritter Band das Farbbildbuch Florenz. 24 ausgezeichneten Farbfotografien der Stadt, ihrer Kunstdenkmäler und der toskanischen Umgebung ist eine Auswahl von Texten berühmter Florenzkenner beigegeben. Auf die Wiedergabe der Aufnahmen von Kurt Otto-Wasow ist alle Sorgfalt der modernen Reproduktionstechnik verwendet. Hans Eberhard Friedrich steuerte einen Text bei, worin er Geschichte, Wesen und Bedeutung der Stadt knapp herausarbeitet.

Als erster Band der Reihe ist ein schön gelungenes Buch über Rom, eingeführt von Hans Mollier, als zweiter Band „Paris", eingeführt von John Stolpe, erschienen.

Auch der vierte Band über Venedig, wiederum von Friedrich eingeleitet und nach demselben Prinzip gegliedert, mit prächtigen, wenngleich im Stil von Ansichtskarten fotografierten Farbbildern von Otto-Wasow, verdient besondere Anerkennung. f.

Woensampresse Wuppertal: **Bekenntnis zur Graphik.** Weg und Wirken einer Werkgemeinschaft
117. Druck der Woensampresse Wuppertal, 25. Werkjahr 1958/59

Als numerierter Druck erscheint dieses Buch in Mappenform, eine Sondergabe zum 25jährigen Bestehen der von Wilhelm Geissler vor 25 Jahren gegründeten Woensampresse. Die Bilder geben eine Auswahl aus bisher erschienenen Drucken der Presse. Die vorgeführten Graphiken zeigen freilich keineswegs ein einheitliches Niveau. Es wird dies besonders deutlich, wenn man etwa Emil Noldes Holzschnitt „Junger Mann" im gleichen Band mit dem Holzschnitt „Der Tod in der Stadtbahn" von Conrad Felixmüller oder mit dem Holzschnitt „Winter" von Peter Strausfeld findet. Das Bemühen dieser Presse wäre verdienstvoller, wenn man sich entschließen wollte, mehr auf Qualität zu achten und statt des Epigonalen das Originale aufzuspüren. fhs.

Bruno Grimschitz: **Johann Michael Prunner**
Herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Linz.
Verlag Anton Schroll & Co., Wien. 98 Seiten Text, 96 Tafeln, 12 Textabb.

Es existieren wenig Monographien über deutsche und österreichische Barockarchitekten, die den gesamten Umfang eines Oeuvres darstellen. Der Publikation des bekannten österreichischen Kunsthistorikers Bruno Grimschitz über den neben Fischer von Erlach, Hildebrandt und Prandtauer bedeutendsten österreichischen Barockarchitekten Johann Michael Prunner kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu. Eine Arbeit wie die vorliegende setzt eine umfassende Klärung des rein Faktischen voraus; Grimschitz beginnt deshalb mit einer Aufzählung aller Bauten Prunners, wobei er alle wichtigen verfügbaren Dokumente anführt, so daß hiermit eine umfassende Quellensammlung vorliegt. Die meisten der Bauten — soweit sie noch erhalten sind — sind durch Fotos Hans Wöhrls veranschaulicht, der in der Mehrzahl der Fälle sachlich informierende und das Typische treffende Aufnahmen beisteuert.

Prunners Werk ist zum überwiegenden Teil auf Linz und seine Umgebung konzentriert. Es handelt sich um eines der seltenen Beispiele, daß eine ganze Stadt durch die Arbeit eines Architekten ihr Gesicht gewonnen hat. Von den europäischen Städten ist Linz hier nur Vicenza oder Bath vergleichbar. In Linz finden sich sowohl die „italisierenden" frühen Bauten Prunners (wie die Kirche der Karmelitinnen) als auch die späteren, an die österreichische Tradition anschließenden Bürgerhäuser und Bürgerpaläste, diejenigen Schöpfungen Prunners, in denen er einen seiner eigenartigsten Beiträge zum österreichischen Barock beigetragen hat. Seine Vielseitigkeit äußert sich in so unterschiedlichen Bauaufgaben wie der Dreifaltigkeitskirche in Paura, deren Grundriß entsprechende literarische Wünsche des Bauherrn in geniale Architektur übersetzt, wie der Wollzeugfabrik in Linz, eine der frühesten Lösungen für Architektur im Dienst der industriellen Massenfabrikation. Die Formsprache ist zwar noch rein barock, es deuten sich in der Strenge des konsequent durchgeführten Schemas aber bereits die neuen Prinzipien an. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, zu der Prunner die Umbauten bzw. Wiederaufbauten einiger Kirchen und des Schlosses Lamberg in Steyr zwangen, beweist die Fähigkeit des 18. Jahrhunderts, Altes und Neues zu synthetisieren. Erstmalig sind in Grimschitz' Arbeit auch die Bauten Prunners in Passau und Regensburg mit erfaßt, die in jüngster Zeit als seine Entwürfe gesichert werden konnten. Hier verläßt er den österreichischen Raum und vermittelt so dem süddeutschen Barock neue Möglichkeiten; diese Vermittlertätigkeit zeigt sich besonders deutlich in der Zusammenarbeit mit den Brüdern Asam beim Umbau des Stiftes von St. Emmeram in Regensburg. Über diese Fragen, die über die Sachinformation hinaus die Bedeutung Prunners betreffen, referiert Grimschitz in drei abschließenden Kapiteln.

Das Buch macht nicht nur den großen Umfang und die große Zahl der Bauten Prunners deutlich, es illustriert auch, in welchem Maße insbesondere die Bürgerhäuser durch spätere Um- und Einbauten entstellt sind. Vielleicht vermag die vorliegende Publikation auf den Wert dieser Bauten aufmerksam zu machen und rechtzeitige Maßnahmen der Baupflege einzuleiten.

Spielmann

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Benno Elkan, der in Dortmund geborene Bildhauer, der 1933 nach England emigrierte, ist im Alter von 82 Jahren gestorben. Elkan, der nahezu zwei Jahrzehnte in Frankfurt a. M. gelebt hatte, begann als Maler. Bestimmend wurde für ihn seine Begegnung mit Rodin. Nach dem Besuch der Akademien München und Karlsruhe ging er nach Paris und Rom.

Gebhard Utinger, Maler und Architekt, ist in Zürich im Alter von 81 Jahren gestorben. Utinger wirkte 28 Jahre lang als Professor an der Meisterschule des Kunsthandwerks und als freischaffender Künstler in Breslau. Von 1934 bis 1939 war er Direktor der Kunstgewerbeschule in Luzern. Von ihm stammen Fresken in der Gedächtniskapelle der Nikolaikirche in Brieg (Schlesien) und in der Breslauer Bonifatiuskirche, ferner Entwürfe für die Neugestaltung des Breslauer Domes, für ein Nationaldenkmal in Schwyz und für ein Festspielhaus in Luzern.

PERSONALIA

Prof. Dr. Max Bense, der in Stuttgart lehrende Philosoph, wurde am 7. Februar 50 Jahre alt. Bense hat durch seinen Entwurf einer sog. „Informationsästhetik" entscheidend in die Diskussion um die moderne Kunst eingegriffen.

Martin Kessel, Kasimir Edschmid, Hans Werner Henze und Rudolf Wagner-Regendy sind als ordentliche Mitglieder der West-Berliner Akademie der Künste gewählt worden.

Prof. Werner Hebebrandt, seit 1952 Oberbaudirektor von Hamburg, ist als Nachfolger des verstorbenen Dichters Hans Henny Jahnn zum Präsidenten der Hamburger Freien Akademie der Künste ernannt worden.

Die Bildhauerin Emy Roeder wurde 70 Jahre alt.

Arnold Bode, der Gestalter der „documenta" I und II, erhielt das Bundesverdienstkreuz I. Klasse.

Charles Comfort, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Toronto, wurde zum künstlerischen Leiter der Nationalgalerie in Ottawa ernannt. np

PREISE

Im nationalen Wettbewerb um den internationalen Guggenheim-Preis für Malerei zeichnete die deutsche Jury (Dr. Werner Haftmann, Prof. Hans Kuhn und Prof. Dr. Kurt Martin) den Maler E. W. Nay mit dem 1. Preis in Höhe von 1000 Dollar aus. Weitere Preise erhielten Georg Meistermann, Josef Faßbender, Bernard Schultze und K. R. H. Sonderborg.

Der Wuppertaler Kunstpreis (5500 DM) wurde geteilt und zwei Wuppertalern Künstlern, dem Maler und Graphiker Wolfgang von Schemm und dem Musiker Ingo Schmitt verliehen. np

Fünf Preisträger des Villa Romana Preises erhalten je 5500 DM und neun Monate freien Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz. Ausgezeichnet wurden die Maler Otto Ritschl, Wiesbaden, Harry Kögler, Berlin, Johannes Geccelli, Mühlheim/Ruhr und Jochen Hillmann, Düsseldorf, sowie der Bildhauer Guido Jendritzko aus Berlin-Friedenau.

ALLGEMEINES

Die Mannheimer Kunsthalle feiert ihr fünfzigjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß gab Oberbürgermeister Dr. Reschke den Plan der Stadt zu einem Erweiterungsbau bekannt.

Rembrandts „Juno", ein Gemälde, das durch zweieinhalb Jahrhunderte verloren galt, wird am 1. April 1960 im Londoner Auktionshaus Christie versteigert werden.

Die „Documenta III" soll 1963 in Kassel „Die Kunst der Welt von 1913—1963" zeigen.

In die Vatikanische Pinakothek ist die moderne Kunst eingezogen. Ennio Francia traf mit einer kleinen Kommission die Auswahl. Die internationale Anerkennung und der Marktwert galten als Maßstab. So gelangten Werke von Tosi, Rouault, Utrillo, Mancini, Rodin u. a. in den Vatikan. Die Begründung für den Ausschluß der Abstrakten lautete: Der Vatikan sei nicht der Ort für „elementare Versuche, provisorische Erfahrungen, für Dekorationen und Hirngespinste". Das Recht, im Vatikan beherbergt zu werden, besitze nur das Feste und Endgültige, auch wenn es sich um den Ausdruck einer Zeit handele. . . .

Ein Wettbewerb für die innere Ausgestaltung des Berliner Reichstagsgebäudes, dessen Ergebnis im Mai 1960 vorliegen soll, wurde unter acht Architekten ausgeschrieben. np

Die Tate Gallery erwarb bei Gelegenheit der jüngsten Ausstellung des Bildhauers Jacques Lipchitz drei für die verschiedenen Schaffensperioden des Künstlers bezeichnende Bronzen. Bisher war Lipchitz in der Sammlung nicht vertreten. np

Der New Yorker Regisseur Billy Rose vermachte eine Skulpturensammlung dem Nationalmuseum in Jerusalem. Die Sammlung umfaßt 50 moderne Plastiken, darunter Werke von Daumier, Rodin, Maillol und Epstein. np

Die Unesco wird im März eine Kommission bilden, deren Aufgabe es sein soll, die durch den Bau des Assuandammes bedrohten ägyptischen Altertümer zu retten. np

Für die Friedenskirche in Hiroshima stiftete Österreich 16 Glasfenster, für die ein Wettbewerb ausgeschrieben war. Die von 6 Künstlern ausgearbeiteten Entwürfe, von denen die Jury die Arbeit des Wiener Malers Josef Mikl prämiierte, sind gegenwärtig in Wien ausgestellt.

Die Kunstauktion zu Gunsten der Opfer von Fréjus überstieg mit einem Ergebnis von 1 107 000 NFr. alle Erwartungen. Die Auktion von 115 aus 600 Einsendungen ausgewählten Stücken fand unter großem Publikumsandrang in der Galerie Charpentier in Paris statt. Die höchsten Preise, 150 000 und 132 000 NFr., wurden für zwei Picasso bezahlt. Es folgten Miró, Chagall und Dunoyer de Segonzac. np

Der Marzotto-Preis, der auf Malerei beschränkt ist, erhält von 1960 an den Namen „Marzotto-Preis für Malerei — europäische Gemeinschaft". Die Summe des Preises beträgt 13 000 000 Lire. Jede Nation kann von zwanzig Künstlern jeweils drei Werke einsenden. Nähere Auskünfte erteilt die Segreteria del Premio Marzotto, Rom, Via Barberina 3.

Ein Gemälde von Raffael — eine Madonna, die sich über ein Lamm beugt — ist in der georgischen Gebirgsstadt Zugdid entdeckt worden.

Für Kunstwerke aus Ungarn hat die Bundesregierung Einfuhrmöglichkeiten eröffnet. Für 60 000 DM können Gemälde, Zeichnungen, Stiche, Radierungen und Steindrucke eingeführt werden.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Museumsverein, Suermondt-Museum, Wilhelmstraße 18: März „Kunst der niederländischen Provinz Limburg".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Str. 8: 9. 2.—6. 3. „Junge niederländische Künstler".

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, Tempelhof, Manfred-v.-Richthofen-Str. 14: 8. 2.—10. 3. „Junge Kunst aus Hamburg".

Bonn
Haus der Städt. Kunstsammlungen, Rathausgasse 7: 26. 1.—29. 2. „Hann Trier".

Braunschweig
Haus Salve Hospes, Kunstverein: 19. 1.—21. 2. „Der späte Kokoschka".

Bremen
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße, Grafikraum: 6. 2.—6. 3. „Heino Breilmann". Oberlichtsaal „Otto Dill, Ölbilder, Aquarelle und Grafik". 20. 2.—20. 3. Saal III „B. Graf Blettenberg, Zeichnungen und Plastiken".
Im Centre d'etudes françaises, Contrescarpe 19: Ab 23. 1. „Jürgen Heese".
Kunsthalle: Februar „100 Jahre Belgische Kunst 1860—1960". „Meister des japanischen Farbholzschnittes". 28. 2.—10. 4. „Der späte Kokoschka". 20. 3.—1. 5. „Meisterwerke des deutschen Expressionismus".

Darmstadt
Kunstverein in der Kunsthalle am Steubenplatz: 30. 1.—6. 3. „Christian Rohlfs, Das Spätwerk".

Dresden
Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum: Bis 20. 3. „Wilhelm Rudolph, Gemälde und Grafik".

Düsseldorf
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 29. 1. „Lucio Fontana".
Grafisches Kabinett Weber, Inh. H. J. Niepel, Grabenstr. 11: 22. 1.—20. 2. „Plakate Pariser Galerien".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: Bis Mitte Februar „Julius Bretz und Alfred Lörcher". Mitte Februar — Mitte März „Emy Roeder".
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle, Alleestraße: Ab 22. 1. „Deutsche Künstler aus dem Osten".
Aumann, Am Wehrhahn 2: Februar „Paul Bedra, Holzschnitte".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 30. 1.—6. 3. „Kleinplastik und Plaketten".
Duisburger Bücherstube, Neuburger & Co., Am Königsplatz: Februar „Volkram-Anton Scharf".

Essen
Galerie Assindia, Kettwiger Str. 2—10: 19. 2. bis 3. 3. „Liselotte Kirchner, abstrakte Aquarelle".
Stuttgarter Hausbücherei, Kettwiger Str. 20—22/1: 4. 2.—9. 3. „Josef Wedewer".
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 17. 2. bis 22. 3. „Judith Reigl".

Frankfurt
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13: 12. 2.—5. 3. „Herbert Helmert, Gemälde".
Frankfurter Kunstverein, Saalgasse 31: 3. 2.—13. 3. „Ernst Barlach".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 12. 2. bis 30. 3. „Bernard Schultze".
Galerie am Dom: 3.—27. 2. „Abstrakte Maler aus Paris".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: 20. 1.—27. 2. „Serge Poliakoff, Gouachen".
Galerie Benno Walldorf, Alte Gasse 2: 25. 1. bis 15. 3. „Wilfried Elfers, Gemälde und Pastellbilder".
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestraße 11: 1.—29. 2. „Zeichnungen und Grafik von Lovis Corinth".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 11. 2. bis 8. 3. „Rainer Dorwarth, Monotypien". 10. 3. bis 12. 4. „Hermann Goepfert, Malerei und Stereo".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung, Horster Str. 5—7. 28. 2. bis 3. 4. „Ernst Mollenhauer, Gemälde und Aquarelle".

GALLERIA APOLLINAIRE

MAILAND

via Brera, 4, Telefon 862821

Februar 1960

PETER BRÜNING

IM FALLE
EINES
FALLES
KLEBT
UHU
WIRKLICH
ALLES!

Göttingen
Studio 21: 24. 1. bis Ende Februar: „Das Geviert".

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum: 14. 2.—13. 3. „Italienische Maler und Bildhauer der Gegenwart".

Hameln
Der Kunstkreis: 13. 2.—13. 3. „Ludwig Peter Kowalski, Malerei, Mosaik und Glasfenster".

Heidelberg
Graphisches Kunstkabinett, Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 24. 1.—18. 2. „Serge Charchoune, Ölgemälde".
Heidelberger Kunstverein, Hauptstr. 97: 10. 1. bis 21. 2. „Der unbekannte Alfred Kubin".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 10. 2.—9. 3. „Paul Eliasberg".

Kassel
Graphisches Kabinett Lometsch, Kölnische Str. 5: Februar „Schulz-Schönhausen".
Galerie Weiss, Gräfestr. 40: 7.—28. 2. „Armando, van Bohemen, Henderikse, Henk Peeters, J. J. Schoonhoven".

Karlsruhe
Im Badischen Kunstverein, Waldstr. 3: 7. 2. bis 6. 3. „Marianne Werefkin und Stanislas Stückgold, Gemälde, Erich Lipp, Plastiken".

Koblenz
Galerie Paradis, Münzplatz: Jan./Febr. „Carlo Mense".

Köln
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: 2.—27. 2. „Hansen-Bahia, 100 Holzschnitte". 1. 3.—2. 4. „Jens Cords, Gemälde und Grafik".
Galerie Der Spiegel, Richartzstr. 10: Ab 28. 1. „Richard Mortensen".
Galerie Anne Abels, Wallrafplatz 3/1: Bis 10. 3. „Wechselausstellung". Ab 12. 3. „Winfred Gaul".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: Ab 4. 2. „Arbeiten von Oskar Schlemmer, Peter Brüning, Felice Canonico, Jaap Wagemaker u. a.

Lübeck
Overbeck-Gesellschaft, Königstr. 11: 31. 1.—28. 2. „Woty Werner, München". 7. 3.—3. 4. „Eylert Spars, Hamburg".

Mainz
Haus am Dom, Liebfrauenplatz: Februar „Jo Brenneis". 12. 3.—3. 4. „Neue Gruppe Rheinland-Pfalz".

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 30. 1.—28. 2. „Hans Arp". 5. 3. bis 2. 4. „Stijl-Gruppe".
Mannheimer Kunstsalon, Lore Dauer, P 5, 11—12 „August Sohn, Ölgemälde und Plastographien".
Kunstverein: 14. 2.—13. 3. „Fritz Winter".

Mönchen-Gladbach
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: März „L. M. v. Rogister, Neue Gemälde 1957/59". „E. Cimiotti, Bronzen 1959".

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum, im Kunstkabinett der Stadtbücherei: 27. 2.—19. 3. „Ernst Schumacher".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa: Ab 6. 2. „Neue Bilder von Xaver Fuhr aus den Jahren 1958/60".
Haus der Kunst: 31. 3.—29. 5. „Paul Gauguin".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 b: Ab 11. 2. „Irma Stern, Barker Fairley, K. H. von Luschkowko".

Münster
Westfälischer Kunstverein im Landesmuseum, Domplatz: 28. 2.—13. 3. „Deutsche Werkkunstschulen".
Die Schanze, Ausstellungsräume, Hauptbahnhof: 14. 2.—2. 3. „Wilhelm Wessel".
Galerie Clasing, Kuhstraße 4: März „Holländische Informelle Gruppe".

Oldenburg
Kunstverein, Altes Schloß: 7. 2.—6. 3. „Bilder und Zeichnungen von Carl Buchheister".
Galerie Ursula Wendtorf, Scheideweg 81: Februar „Wernhera Serturner-Pfennig, Reinhard Pfennig".

Osnabrück
Museum: 24. 1.—21. 2. „Ernst Hase, Münster i. W.".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 13. 2.—13. 3. „Holländische Plastik der Gegenwart".

Remscheid
Stadttheater: Februar „Malerei und Plastik von Gisela Busch, Irma von der Mühlen und Heinrich Neumann".
Heimatmuseum: Ab 16. 2. „Jugoslawische Impressionen, Öl und Tempera von Tonka Petric".

Saulgau
Museum „Die Fähre": Februar „Paps, ein Sonntagsmaler".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräferath: Bis 28. 2. „Erwin Bowien und Harry Stratmann". 6. 3.—3. 4. „Fünf westfälische Maler und Ludwig Füllbeck, Solingen".

Stuttgart
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: „Bruno".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 24. 1.—28. 2. „Französische Zeichnungen des XX. Jahrhunderts".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 5.—27. 2. „Hermann Bartels, Frankfurt".
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 6. 2.—6. 3. „Guido Schaefer, Gemälde und Aquarelle".

Witten
Märkisches Museum: 24. 1.—14. 2. „Lothar Quinte und Herbert Zangs". Ab 21. 2. „Alo Altripp, Erich Kuhn, Beate Kuhn, Dieter Kürschner".

Wuppertal
Galerie Palette, W.-Barmen, Röderhaus, Sedanstraße 68: 24. 1.—28. 2. „Gedächtnis-Ausstellung Hans Füsser und farbige Grafik von Dix, Frieze, Lehmann, Ober, Kresse, Reckewitz, Reimers und Zimmermann".
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Morianstr. 14/II: 12. 2. bis 12. 3. „Heinz Kreutz, Ölbilder".

AUSLAND

Amsterdam
Kunstsaal „de drie hendricken", Bloemgracht 89: 29. 1.—18. 2. „Wim de Haan".
Kunstsaal Magdalene Sothmann, N. Z. Voorburgwal 284: 5.—27. 2. „Buja Bingemer".

Basel
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 27. 2.—31. 3. „Walter Bodmer, Basel".
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: 15. 2.—31. 3. „Miró, Gemälde, Gouachen und Grafik".
Kunsthalle Basel: 27. 2.—27. 3. „Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister".
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 13. 2.—6. 3. „Marco Richterich".

Graz
Landesmuseum Joanneum, Neue Galerie: März „Peter Gallaus, Fritz Mecking, Edgar Oberschelp, Hans-Helmuth von Rath, Hans-Theo Richter. Malerei und Grafik".

London
Gimpel Fils, 50 South Molton Street: Ab 2. 2. „Paintings by T. Stamos".
Arts Council Gallery, 4, St. James Square S W 1: Bis 19. 3. „French XVIII Century Furniture Design" und „Contemporary Polish Graphic Art".

New York
Martha Jackson Gallery, 32 east 69 street: Bis 27. 2. „Burri".

Mailand
Galleria Pagani del Grattacielo: Februar „Silvano Bozzolini", ab 20. 2. Felix Labisse".
Azimut, via Clerici 12: Februar „Enrico Castellani".

Paris
Galerie de France, 3, Fb. St. Honoré: 2.—24. 2. „Müller". 26. 2.—20. 3. „Music".
Galerie Fürstenberg, 4, rue Fürstenberg: 2.—16. 2. „S. Lepri".
Galerie Lambert, 14, rue St.-Louis-en l'Ile: 5. bis 20. 2. „Konok".
Galerie Denise René, 124, rue de la Boétie: Ab 9. 2. „Lajos Kassak".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: 26. 1.—27. 2. „Claire Falkenstein", März „Damian".
Musée Jacquemart-André, Bd. Haussmann: Ab 2. 2. „van Gogh".
Galerie Jacques Massol, 12, rue la Boétie: Bis 5. 3. „Clerté, Malerei".
Galerie André Weil, 26 av. Matignon: 1.—14. 3. „Paturier".
Galerie Rive Gauche, 44, rue de Fleurus: Februar „Evert Lundquist".

Rom
Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Valle Giulia: Ab 23. 1. „Pittura Americana Contemporanea".

Venedig
Galleria d'Arte del Cavallino, S. Marco, Frezzeria. Bis 19. 2. „Franceschini".

Wien
Galerie St. Stephan, Grünangergasse 1: Ab 16. 1. „Gedächtnisausstellung II. Teil Alfred Kubin", ab 17. 2. „Prachensky".
Wiener Konzerthaus: April „Peter Gallaus, Fritz Mecking, Edgar Oberschelp, Hans-Helmuth von Rath, Hans-Theo Richter".

Zürich
Grafische Sammlung der ETH: Ab Februar „Handzeichnungen aus der Sammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien".
Galerie Chichio Haller: 20. 2.—17. 3. „Rosina Viva".
Kunstsalon Wolfsberg: 4.—27. 2. „August Frey, E. Haeflin, Fritz Butz".
Städt. Kunstkammer „Zum Strau'Hoff": 15. 2.—6. 3. „Leo Maillet, Emil Rüetschi".

Guter Rat ist teuer

Heute sehen die Geschäfte anders aus als vor fünf Jahren, und morgen werden sie im kleinen wie im großen anders sein, schon weil die Grundlage der Umsätze mit dem Inkrafttreten der Europäischen Gemeinschaft sich ändert. Man muß daher wissen, was sich an den Märkten abspielt. Der Kaufmann braucht zuverlässige Informationen; Informationen, die sich lohnen und die sich bezahlt machen. Diese findet er an jedem Tag im

Blick durch die Wirtschaft

Bestellungen auf Abonnements und Probenummern nimmt entgegen der „Blick durch die Wirtschaft", Vertriebsabteilung, Frankfurt am Main, Börsenstraße 2–4

Der „Blick durch die Wirtschaft" wird herausgegeben von der Wirtschaftsredaktion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schönen, es ist ein Werk der Gelehrten, es ist eine Mutari der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Canzleyen. Das Papier ist so wert und würdig, daß es sogar die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen. Abraham a Santa Clara

GALERIE ANDRÉ SCHOELLER jr.

31, rue de Miromesnil, Paris, Anj. 16-08

Claude Bellegarde

MALEREI

ab 26. Februar

aujourd 'hui

art et architecture

Die große

französische Kunstzeitschrift

6 Nummern jährlich

100 Seiten Text reichbebildert farbig und schwarzweiß

Jede Nummer enthält eine Farbtafel eines bedeutenden zeitgenössischen Künstlers

Einzelnummer F. 1.000. Jahresabonnement (6 Nummern): Frankreich F 5.200, Ausland $ 13.5

aujourd 'hui 5, rue Bartholdi Boulogne Seine France

Unsere Neuerscheinungen 1960

Der erste Band unserer neuen Reihe

JUNGE KUNST NACH 50

Otto Greis

Imaginationen

20 Tuschezeichnungen mit einer Einleitung von Egon Vietta †

Eine Mappe in Kassettenform
21 x 27½ cm

Preis DM 18,—

Numerierte Vorzugsausgabe auf Japanpapier mit einer Originalserigraphie des Künstlers

Preis DM 45,—

Max Bense

Ein Geräusch in der Straße

(Descartes und die Folgen II)

Als Fortsetzung der s. Zt. heiß umstrittenen Streitschrift wider den metaphysischen Konformismus „Descartes und die Folgen" erscheint dieser neue und „echte" Bense. Im Anhang ist der vergriffene Traktat als „Descartes und die Folgen I" in dritter Auflage unverändert mitgedruckt.

Englische Broschur ca. 120 Seiten, Preis DM 4,30

Auslieferung Februar/März 1960

AGIS-VERLAG
BADEN-BADEN UND KREFELD

GALERIE
ÄNNE ABELS

KÖLN WALLRAFPLATZ 3
TELEFON 215564

AFRO
APPEL
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MATHIEU
MORENI
RIOPELLE

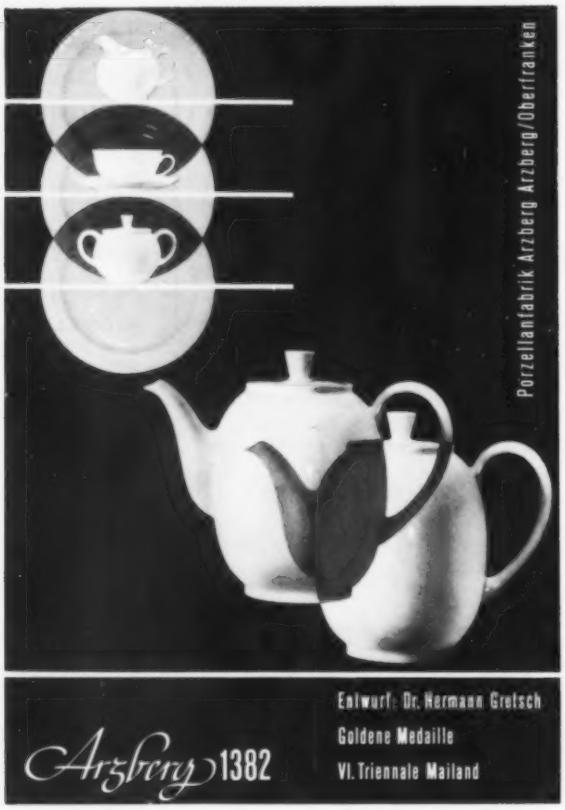
PATURIER
1. – 14. März

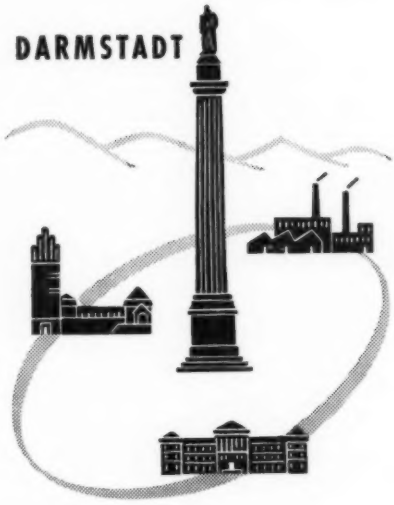
GALERIE ANDRÉ WEIL
26, av. Matignon Paris 8e

ZIMMERGALERIE FRANCK
Frankfurt/Main Vilbeler Straße 29

RAINER DORWARTH **MONOTYPIEN**
Freiburg/Br.

11. 2. – 8. 3. 1960


Porzellanfabrik Arzberg Arzberg/Oberfranken
Arzberg 1382
Entwurf: Dr. Hermann Gretsch
Goldene Medaille
VI. Triennale Mailand


DARMSTADT

NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H
KREFELD
Blumentalstraße 113
STRICHATZUNGEN FEINSTRICHATZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ATZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg Saint-Honoré Paris 8e

Februar: **ROBERT MÜLLER**

Skulpturen

galerie der spiegel

Köln Richartzstraße 10 Am Museum Telefon 215677

EXPOSITION

EVERT LUNDQUIST

Februar 1960

GALERIE RIVE GAUCHE

44 rue de Fleurus Paris 6

GALERIE STADLER

51 rue de Seine, Paris 6e

CLAIRE FALKENSTEIN

Skulpturen

47 rue de Seine

Paris 6e

Galerie Lara Vincy

Gouachen der Maler der Galerie

Allio · Clough · Kito · Munford

Raza · Wostan

MATHIEU DEGOTTEX A & G POMODORO

GUIETTE AVRAY WILSON COMPARD

J von WICHT

Unter Vertrag:

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré

44, BOULEVARD DE WATERLOO

BRUXELLES — Téléphone 11.28.67

PARIS I — Téléphone Opéra 32-29

EINBANDDECKEN UND SCHUBER

für den **Jahrgang XII** (1958/59) DAS KUNSTWERK

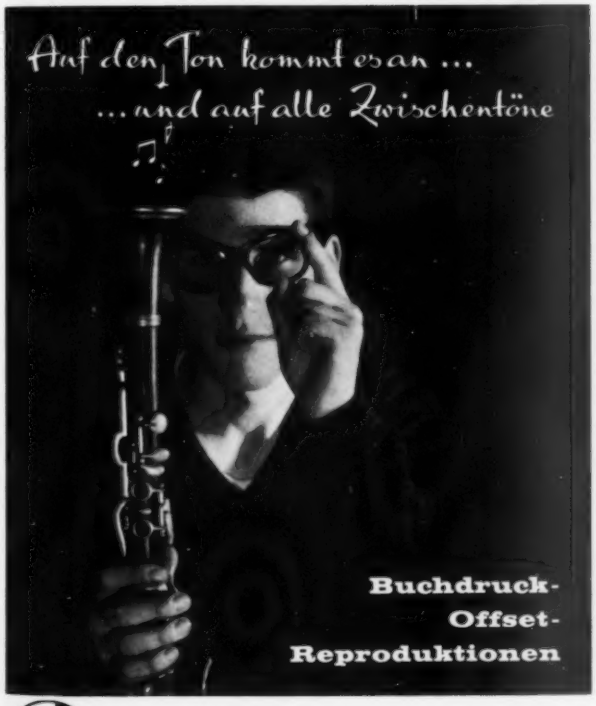
Der Schuber kostet **7,80 DM** je Stück bei portofreier Lieferung durch den Verlag.

Einbanddecken (schwarzes Leinen mit Aufdruck) kosten für den Jahrgang XII je Stück **4,50 DM.**

Bestellungen bitten wir zu richten an:

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

POSTFACH 7



SCHULER

Stuttgart S Mozartstr. 51 Ruf 74006/7

Genießen Sie

einen großen Marken-Sekt, der durch seinen Namen und seine Tradition für sich selbst spricht

Die 60 gewölbten Keller in 7 Schichten unter der Erde in Mainz am Rhein, die tiefstgeschichtete Sekt-Kellerei-Anlage der Welt, ist jährlich das Ziel von Tausenden von Besuchern

KUPFERBERG GOLD

»Die gute Laune Selbst«

Führender Kunstverlag sucht für seine

Abteilung

Glückwunschkarten

freischaffende Künstler.

Maler und Grafiker, die druckreife Zeichnungen von Blumen, Figuren, Dekors und Schriften für uns anfertigen wollen, wenden sich bitte unter Chiffre K 1101 an

Agis-Verlag Baden-Baden Postfach 7

Die Sammlung Nassauischer Altertümer gehört mit zu den ältesten Museen Deutschlands. Bereits 1826 kamen die berühmten Denkmäler aus dem Mithrasheiligtum von Heddernheim mit seinem großartigen Kultbild in ihren Besitz. Eine rege Sammeltätigkeit füllte bald die Räume des Museums mit dem vor- und frühgeschichtlichen Fundstoff aus dem Bereich des alten Herzogtums Nassau. Unter der Betreuung von hervorragenden Wissenschaftlern wie Rossel, von Cohausen, Ritterling u.a.m. bekam die Sammlung rasch internationalen Ruf. 1939 mußte sie geschlossen werden, nach Kriegsende wurden ihre Räume als Magazine des Berliner Kunstgutes benutzt. 1959 konnte erst mit dem Wiederaufbau begonnen werden, dessen erster Abschnitt im Herbst des gleichen Jahres beendet war. Der Fundstoff wird nun nach modernen Gesichtspunkten und aufgelockert gezeigt und durch Anschauungsmaterial lebendig gemacht. Die farbige Behandlung der Wände hebt die einzelnen Fundstücke heraus, so daß neben der historischen Bedeutung auch ihre künstlerische Wirkung gesteigert wird.

Mithraeum

W I E S B A D E N

Heilbad bei Rheuma, Gicht, Ischias und Katarrhen

Klassische Stätte des Theaters, der Musik und der Maifestspiele

Festliche Stadt der Tagungen und Kongresse

jetzt auch wieder mit eigener reicher Altertümer-Sammlung

N

ngen